

VII Estudos de Cinema e Audiovisual

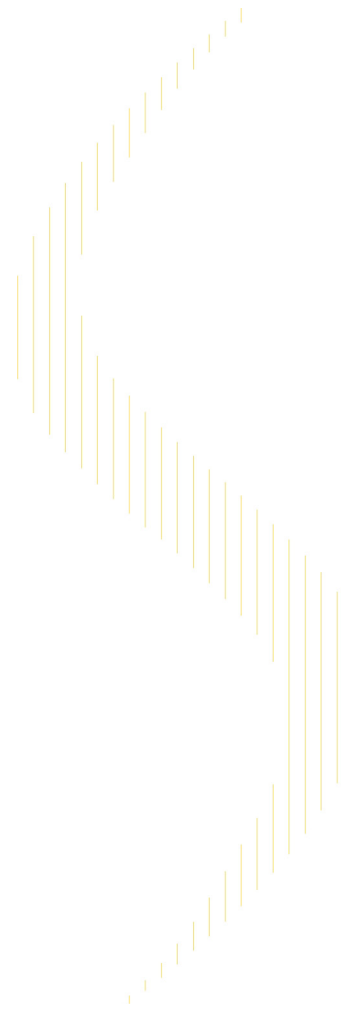


Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Organizadores: Rubens Machado Jr.
Rosana de Lima Soares
Luciana Corrêa de Araújo

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SOCINE



ISBN: 85-7419-647-9

ANO VII – SÃO PAULO

2012

Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares,
Luciana Corrêa de Araújo
(orgs.)

VII ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE

SÃO PAULO - SOCINE

2012

M129 Estudos de cinema e audiovisual Socine / organizadores:
Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares, Luciana Corrêa
de Araújo. —
São Paulo : Socine, 2006.
478 p. (Estudos de cinema e audiovisual; v. 7)

ISBN: 85-7419-647-9 (impresso)

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino - americano.
4. Audiovisual. 5. Documentário. 6. Sociologia do Cinema. I. Título. II.
Série. III. Socine. IV. Encontro Socine.

CDU 791.43

CDD: 791

Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine

Coordenação editorial

Joaquim Antônio Pereira

Capa

A partir de arte gráfica de Carlos Clémen

Projeto Gráfico e Diagramação

Paula Paschoalick

1ª edição digital: julho de 2012

Encontro realizado em 2005, na Universidade do Vale do Rio Dos Sinos
São Leopoldo, Rio Grande do Sul

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Diretoria da Socine

José Gatti (UFSCar) – Presidente
Consuelo Lins (UFRJ) – Vice-Presidente
Afrânio Mendes Catani (USP) – Tesoureiro
Maurício Reinaldo Gonçalves (Universidade Anhembi-Morumbi) – Secretário

Conselho Deliberativo

Andréa França (PUC-RJ)
César Migliorin (UFRJ) - representante discente
Erick Felinto (UERJ)
Esther Hamburguer (USP)
Fernando Mascarello (Unisinos)
Henri Gervaiseau (USP)
Laura Cánepa (Unicamp) - representante discente
Marcius Freire (Unicamp)
Mauro Baptista (Universidade Anhembi-Morumbi)
Paulo Menezes (USP)
Renato Luiz Pucci Jr. (Universidade Tuiuti do Paraná)
Rosana de Lima Soares (USP)
Rubens Machado Jr. (USP)
Sheila Schvarzman (Universidade Anhembi-Morumbi)
Tunico Amâncio (UFF)
Wilton Garcia (Universidade Anhembi-Morumbi)

Comitê Científico

Alexandre Figueirôa (Unicap)
Anelise Reich Corseuil (UFSC)
Denilson Lopes (UnB)
Ismail Xavier (USP)
João Luiz Vieira (UFF)
Maria Dora Mourão (USP)

Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani, Alexandre Figueirôa, Anelise Reich Corseuil, Consuelo Lins, Eduardo Peñuela Canizal, Esther Hamburguer, Glênio Póvoas, João Luiz Vieira, José Gatti, José Inácio de Melo Souza, Luciana Corrêa de Araújo, Marcius Freire, Mariarosaria Fabris, Rosana de Lima Soares, Rubens Machado Jr.

Comissão de Publicação

Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares, Luciana Corrêa de Araújo

ENCONTROS ANUAIS DA SOCINE

| | | |
|------|------|---|
| I | 1997 | Universidade de São Paulo (São Paulo-SP) |
| II | 1998 | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ) |
| III | 1999 | Universidade de Brasília (Brasília – DF) |
| IV | 2000 | Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis – SC) |
| V | 2001 | Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre – RS) |
| VI | 2002 | Universidade Federal Fluminense (Niterói – RJ) |
| VII | 2003 | Universidade Federal da Bahia (Salvador – BA) |
| VIII | 2004 | Universidade Católica de Pernambuco (Recife – PE) |
| IX | 2005 | Universidade do Vale do Rio Dos Sinos (São Leopoldo – RS) |
| X | 2006 | Estalagem de Minas Gerais (Ouro Preto – MG) |
| XI | 2007 | Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ) |
| XII | 2008 | Universidade de Brasília (Brasília – DF) |
| XIII | 2009 | Universidade de São Paulo (São Paulo – SP) |
| XIV | 2010 | Universidade Federal de Pernambuco (Recife - PE) |
| XV | 2011 | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro - RJ) |
| XVI | 2012 | Centro Universitário Senac (São Paulo - SP) |



Apresentação

- 12 *Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares, Luciana Corrêa de Araújo*

Introdução

- 14 Subjetividad, memoria y política en el nuevo documental
Ana Amado

Cinema, literatura, música

- 30 As contribuições poéticas do cinema das vanguardas
Eduardo Peñuela Cañizal
- 41 A leitura como prazer e interdição: uma análise *foucaultiana*
Nádea Regina Gaspar
- 51 Início do cinema sonoro: a relação com a música popular no Brasil como em outros países
Fernando Moraes da Costa
- 60 Filmando a música: as variações da escuta no filme de François Girard
Suzana Reck Miranda

Cinema latino-americano

- 72 O pensamento de Frantz Fanon no cinema latino-americano
Fabián Núñez
- 82 O documentário latino-americano em Havana: breve crônica
Afrânio Mendes Catani
- 92 Santa Maria sob 25 watts: Onetti encontra o cinema
Ariadne Costa

- 102 Realismo e histórias mínimas no novo cinema argentino
Ivonete Pinto
- 112 Abraço partido
Tunico Amancio
- 121 *Mi casa es su casa*: Cultura e sociedade no melodrama familiar mexicano dos anos 40
Maurício de Bragança
- 130 Dinâmica e estrutura da circulação internacional de produtos audiovisuais entre os países do mercosul
Alessandra Meleiro

Mercado e recepção

- 141 Intersessões tecnológicas e institucionais: notas para uma arqueologia do espaço audiovisual contemporâneo e sua problemática
João Guilherme Barone Reis e Silva
- 151 Procura-se a audiência brasileira desesperadamente
Fernando Mascarello
- 161 A Recepção dos filmes africanos no Brasil
Mahomed Bamba
- 171 Mercado e cinema periférico em Portugal
Leandro José Luz Riodades de Mendonça

Crítica de cinema

- 181 *Revista da Tela*: uma experiência de imprensa especializada no Recife
Alexandre Figueirôa
- 190 Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo?
Cyntia Nogueira
- 201 Notas sobre a carreira de *São Paulo S/A*
Marcia Regina Carvalho da Silva

- 212 A fabricação do mito *A Margem*, de Ozualdo Candeias
Daniela Pinto Senador

Em torno do cinema marginal

- 224 A deambulação em *O Candinho*, de O. Candeias
Fábio Raddi Uchôa
- 235 Ritmo e ruptura na narração de *Zézero*
Pedro Plaza Pinto
- 246 *Nenê Bandalho*: Maldito, marginal e bandido
Rafael de Luna Freire
- 256 A construção da ironia no cinema de Sérgio Bianchi
Nezi Heverton C. de Oliveira

Olhares documentais

- 268 Funeral Bororo em imagens: Major Reis e outros realizadores
Edgar Teodoro da Cunha
- 280 *Ao redor do Brasil* — cinema como apropriação?
Samuel Paiva
- 290 O heroísmo no documentário contemporâneo ou *Entreatos* e a herança do Cinema Direto no Brasil
Andrea Molfetta
- 301 A Participação de comunidades na realização de documentários
Clarisse Alvarenga
- 309 Sob a névoa da inteligência
Paulo Menezes

Documentários, experiências

- 321 Imagem-experiência: 1949/2003, Jonas Mekas e Agnes Varda
Cezar Migliorin
- 331 Documentários experimentais?
Guiomar Ramos
- 341 Três balizas do experimental no cinema brasileiro
Francisco Elinaldo Teixeira
- 351 Um jovem com uma câmera: notas sobre o olhar afetivo em *Zonazul*
Sérgio R. Basbaum
- 361 O uso da noção de representação na teoria do documentário
Luiz Augusto Rezende Filho

Cinema brasileiro: diálogos, diagnósticos, propostas

- 372 A capacidade criativa de copiar
Sheila Schvarzman
- 381 *Rio, 40º* e o cinema realista brasileiro dos anos 1950
Mariarosaria Fabris
- 390 *Os Cafajestes* e seus tiros no sol — cinema brasileiro e *nouvelle vague*
Maria do Socorro Silva Carvalho
- 399 *Dois Córregos* — *Dois Destinos*: 'Uma Concentração de Tempos'
Celia Regina Cavalheiro
- 407 Burguesia e malandragem em *Mulher de verdade*
Flávia Cesarino Costa
- 417 *Feitiço da Vila* e *Estouro na praça*: dois roteiros inéditos de Alex Vianny e Alinor Azevedo
Luís Alberto Rocha Melo

- 428 Retratos do militante na dramaturgia do Centro Popular de Cultura
Reinaldo Cardenuto Filho

Análises do audiovisual brasileiro

- 439 Cinema e jornalismo: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, a representação do jornalista no cinema brasileiro
Lisandro Nogueira
- 448 Os lugares de uma cidade
Marlyvan Moraes de Alencar
- 457 Introdução ao cinema *queer* no Brasil: anotações
Wilton Garcia
- 467 De Godard para Guel Arraes: o cinema moderno como matriz para a TV pós-moderna?
Renato Luiz Pucci Jr.

APRESENTAÇÃO

Ao completar dez anos de existência, a Socine (sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) confirma sua vocação de discussão e intercâmbio de experiências entre pesquisadores ligados ao estudo do audiovisual em seus mais variados aspectos. Desdobramentos dos encontros anuais organizados desde 1997, a publicação regular de Estudos de Cinema permite ampliar o acesso e o alcance das reflexões que se deram no âmbito dos encontros, divulgando-as para um público mais amplo.

Este sétimo volume reúne uma seleção dos trabalhos apresentados no IX Encontro Socine, realizado na Unisinos (Universidade do Vale do Rio dos Sinos), em São Leopoldo (RS), de 19 a 22 de outubro de 2005. Pela primeira vez publicamos a palestra de abertura do evento, tradicionalmente realizada por um convidado brasileiro ou do exterior. Em 2005, tivemos o prazer de receber a professora Ana Amado, da Universidade de Buenos Aires. Seu artigo “Subjetividad, memória y política en el nuevo documental” não só traz uma análise envolvente das intersecções entre história política e familiar que caracterizam documentário argentinos recentes como também, numa feliz sintonia, funciona como perfeita apresentação aos artigos seguintes, ao imobilizar aspectos recorrentes ao longo do livro.

Um desses aspectos é o particular interesse pela produção documental. O grande número de artigos dedicados ao documentário fortalece uma tendência já presente nos volumes anteriores – como, de resto, no campo dos estudos do audiovisual em geral -, estabelecendo estimulantes diálogos com práticas e reflexões ligadas ao gênero. O artigo de Ana Amada, sinaliza também outra característica deste volume: a presença marcante do cinema latino-americano. Apesar do tema não ser estranho aos encontros já realizados, não deixa de

ser uma grata surpresa, considerando a quantidade de texto e a variedade de abordagens, que transitam das particularidades do mercado às análises de filmes orientadas muitas vezes pelo desejo de estabelecer paralelos com a experiência brasileira.

Para além da América Latina, o cinema estrangeiro comparece com trabalhos que procuram traçar relações com outros campos como a literatura, a música e a televisão.

O audiovisual brasileiro continua a merecer amplo destaque nas reflexões e debates que animam a Socine, traço que repercute diretamente nas nossas publicações. Este volume não poderia ser diferente, cabendo chamar a atenção para a variedade de enfoques aqui presente. À tradicional análise dos filmes vem se juntar o estudo da produção crítica e da recepção, em percursos que procuram explorar diferentes aspectos, ainda que inter-relacionados, que envolvem as obras audiovisuais. Também se sobressai a preocupação em compreender a experiência brasileira a partir de sua relação com momentos, filmografias e tendências tal como se manifestaram ou como vêm se desenvolvendo no cinema realizado em outros países.

Esperamos que a publicação dos artigos possa propiciar novos diálogos e leituras diversas, contribuindo para enriquecer as pesquisas e as discussões no campo do cinema e do audiovisual.

Os organizadores

INTRODUÇÃO

Subjetividad, memoria y política en el nuevo documental

Ana Amado (UBA)

Entre los núcleos conflictivos que envuelven las referencias a los acontecimientos históricos del pasado reciente argentino, hoy parecen prevalecer los aspectos relacionados con su transmisión. No se trata (solamente) de los debates sobre la disposición formal y temática de las narraciones museísticas acerca de los eventos de sangre y fuego de los setenta, con su carga traumática. Dilemas y posiciones de una peculiar irresolución atrapan también, desde hace una década, los términos en que se establece la transferencia generacional de experiencias. Sobre todo cuando la transmisión de saberes y relatos sobre esos acontecimientos es atravesada - como sucede en numerosos casos-, por vínculos genealógicos o directamente familiares. La vía testimonial, que suele garantizar la circulación narrativa entre testigos directos e indirectos de la época, alberga sobresaltos o interferencias en el pasaje de la memoria de los protagonistas a una suerte de “post-memoria” de sus descendientes quienes, ante el peso de la historia, o según la medida de las revelaciones, reaccionan con gestos simultáneos de reverencia y rebelión ante la figura o las acciones políticas de sus antecesores. Esto no agrega nada nuevo respecto a las fórmulas siempre litigiosas de sucesión generacional, aunque estas cuestiones integran hoy una escena específica, reproducida con insistencia en algunas películas recientes del cine argentino, entre otras producciones simbólicas en torno de la memoria de la violencia política de aquella década.

La escena a la que me refiero se construye con un encuentro –que es en realidad un choque-, entre una narración y una escucha. La narración es de los sobrevivientes de la muerte y desaparición generalizadas de los setenta,

con distintos niveles de participación en las organizaciones armadas en aquella década. La escucha -y la demanda misma de relato- es asumida por la generación de los hijos, hijos de los muertos o de los que sobrevivieron, nacidos en los setenta y devenidos jóvenes en la década del noventa. Esta reunión o intercambio conjuga pasiones diferentes según los protagonistas (hijas y padres, hijos y padres, ambos con sus madres), y activa el doble sentido del término escena: por una parte se orienta a una representación literal, a una “puesta en escena”, en tanto se presenta como espacio dramático donde se desarrolla o se escenifica una acción. Y por otra, anuda las manifestaciones de un conflicto que al incluir interpelaciones y demandas de una generación a otra, suele significarse en castellano (al menos en Argentina) con la expresión de “hacer una escena”. La situación se reitera, como dije antes, con algunas variantes en el cine documental argentino de años recientes, dedicado en parte considerable a representaciones de la memoria, y sucede también quizás con menos frecuencia en otros países del Cono Sur, como Chile o Uruguay, cuyas sociedades han padecido en gran escala la conmoción traumática del terrorismo de Estado. La proliferación de este sesgo memorialístico del documental se origina, por una parte, en la particular ductilidad del género como herramienta de experiencias subjetivas, sobre todo aquellas que comprometen identidades. Pero entre los motivos de esta insistencia temática no puede desestimarse el que una cantidad considerable de hijos e hijas de los desaparecidos o de los sobrevivientes de la represión de los setenta, se hayan volcado a la realización en cine o video. Es decir, jóvenes que reúnen su condición de descendientes, con la de cineastas, videastas, audiovisualistas, o, para decirlo en sentido amplio, artistas.

El doble protagonismo que se juega en esa escena adopta el rito generacional, que traza identidades por vía de la pertenencia (en este caso, la pertenencia a una comunidad política, a una historia y a una época). Pero la noción de generación también alude a los lazos tendidos entre sucesión y genealogía, entre filiación y linaje, en un trayecto familiar donde los vínculos

suelen consolidar su perfil dramático. Y en el cual la figura del padre, como fantasma de la ley y el origen, comanda tanto las biografías individuales, como las metáforas genealógicas utilizadas para anudar colectivamente a los legatarios de una cultura.

Una cita de Rodolfo Walsh me ayudará a graficar particularmente este último sentido, a través de la enfática descripción que realiza de los signos violentos del recambio generacional en la literatura argentina de finales de los 60. “(Hay)actitudes que codifican la rebelión. ¿Contra qué se rebelan? Contra los padres, claro, que es el país, que es la “realidad”, contra el interés disfrazado de honor, la estupidez que puede llamarse patriotismo, el cálculo que pasa por amor, la constante simulación y la final irresponsabilidad de los mayores. ¿El parricidio habitual? Este promete ser sangriento, ejecutarse sin pudores, con nombres y apellidos.”¹ Otro ejemplo, esta vez fílmico, sobre violentaciones y herencias: *Hitler: un film alemán*, de Hans Jürgen Syberberg (1977), obra monumental que aborda sin concesiones un oprobioso pasado, incluye un monólogo final a cargo del personaje del “Artista”, que llama a mirar de frente el horror y asumir esa transmisión dolorosa. “Cómo hacerte entender, cómo hacerme entender a mí, a los hijos y nietos que no conocieron esta vida anterior, ahora olvidada, envenenada por las herencias de la época... Mira, lo más terrible es lo eternamente pretérito...” El personaje despliega su doloroso monólogo sobre la imagen de una niña angelical que con un perro de peluche igual a Hitler entre sus brazos, insiste en mantener los ojos cerrados, quizás desatenta o seguramente abatida por el peso demoledor de semejante legado. Menos pesimista respecto a la historia, Fernando Solanas inicia su último documental, *La dignidad de los nadie*, subrayando el encuentro generacional en un escenario de sangre y fuego como fue el de las jornadas de la rebelión callejera de diciembre de 2001, entre el Toba, un maestro rural comprometido con las luchas de los 70 y un joven “motoquero” participante espontáneo de la revuelta, quien malamente herido en aquella ocasión debe la vida a la intervención arriesgada del Toba. Las imágenes de aquel azar histórico

que reunió biografías y experiencias dispares y la continuidad de ese vínculo en el presente a través de activas prácticas solidarias con otros excluidos, Solanas rubrica el sentido positivo con el que sus últimos documentales construye una política de las herencias.

Admito que los ejemplos son disímiles en su origen y en sus alcances. El carácter de la contienda parricida que refiere Walsh no reviste la gravedad de la “herencia envenenada” que, como enfatiza el personaje cinematográfico de Syberberg, abrumba a las generaciones alemanas desde la segunda posguerra. Y puede decirse que Solanas reserva un tono esperanzado para el contacto entre épocas. Pero hay una equivalencia entre estas alusiones en cuanto a que la relación entre generaciones solo parece narrarse trágicamente, sea bajo el guión del impulso parricida, de los modos de rebelión o desde la pregunta sobre cómo y quién transmite la historia.

Relatos del duelo

El modelo generacional, entendido de esta manera como umbral de emergencia y continuación entre proveniencia y legado, entre procreación y tradición, entre origen y memoria, está atravesado en nuestro país por los efectos devastadores de la violencia de los setenta. Una concreta huella política anuda el vínculo de sucesión y transmisión entre aquella generación diezmada por la muerte y la de sus hijos, que desde los ochentas y noventas componen su propia trama generacional en la sociedad que los contiene. La interrogación desordenada sobre el pasado, el desconcierto, o la compaginación de dolor, duelo y reflexión, forman parte de la complejidad de ese vínculo, que agita, directa o indirectamente, la producción simbólica –fílmica, literaria y teatral- en la que participan desde la última década.

Relatos con un patrón generacional semejante, en el que aparecen entrelazadas historias de época con subjetividad familiar, dominan hoy la

creación cultural en diversas sociedades. Tal vez por la desvalorización de otras formas de agrupación colectiva, es evidente que en el cine actual el grupo conformado por la célula familiar ha devenido el principal, si no el único tipo de colectividad utilizable en la ficción. Así se multiplican los relatos donde la familia, o más precisamente las relaciones de filiación, la relación padres-hijos, está en el centro de sus historias. En el cine argentino (aunque también sucede en la literatura) el modelo encuentra su rasgo específico en la escena de memoria y filiación a las que me refería antes, en la que biología y política aparecen como cifra de una experiencia personal y estética, sesgada por ese nudo inevitable que enlaza en nuestro país tragedia e historia.

La nueva generación de huérfanos asomó en el cine de los noventa invocada por una cineasta del bando de los setenta, sobreviviente ella misma a la represión política. La trama de *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1992) se inicia con el susurro de una beba en brazos de sus padres, y continúa después con la presencia muda y marginal de esa niña en cada secuencia de acontecimientos de una historia donde desaparece, como en un agujero negro, su padre. Ya adolescente, es ella la que cierra el film con un interrogante sobre la sociedad cómplice. “La gente sabía lo que estaba pasando aquí?”, dice, frente las ruinas de un centro clandestino de detención (como en eco de la pregunta que concluye *Noche y niebla* de Alain Resnais, frente al paisaje actual de Auschwitz,: “Pero entonces, quién es responsable?”). Y si la película de Stantic anticipó en varios años la manifestación pública de los hijos de desaparecidos, también profetizó de alguna manera sobre la vocación que podríamos llamar “artística” de la generación de huérfanos, por la importancia que éstos conceden a la simbolización de sus experiencias de duelo y de pérdida. Porque el personaje de aquella adolescente que mira desde los rincones la filmación de escenas sobre un pasado que desconoce aún cuando la involucra directamente, de algún modo prefigura a las legiones de futuras y futuros cineastas decididos a reconstruir esa historia y su propia relación con ella. Ya no desde la ficción –las consecuencias del terrorismo estatal no

asoman en las ficciones del cine joven argentino- sino con los procedimientos del documental, un formato maleable para reunir especificidad histórica y subjetividad en operaciones donde aúnan duelo, memoria y autobiografía.

De padres e hijas

Entre los títulos y autores sobresale la producción de un puñado de cineastas mujeres que como autoras, buscan un cauce estético para su estado de memoria y desde su posición de hijas, abonan a una escena que podríamos llamar edípica, en nombre de la memoria del padre arrasado por la violencia política. Pueden mencionarse en este sentido *Papá Iván*, de María Inés Roqué (2000), *Los rubios* de Albertina Carri (2003), *En ausencia* cortometraje ficcional de Lucía Cedrón (2003), *Encontrando a Víctor*, de Natalia Bruschtein (2004), *El Tiempo y la sangre*, de Alejandra Almirón (2003), *La Matanza* de María Giuffra (2005)².

Atribuir un corte de género a la producción documental de estas características resulta, por lo menos, problemático. Pero es un hecho que ubicar en el centro de la representación la figura paterna y a su generación para desestabilizar a ambas, es una tarea – explicable tal vez en su matiz freudiano- acometida hasta ahora por las hijas. Los proyectos similares de los hijos varones exhiben, en cambio, un corte más “fraterno”, por medio de la participación testimonial sólo de otros hijos, de pares que discurren sus homenajes o críticas, sin que sus intervenciones confronten sus opiniones con las de otra generación.

He analizado en otro trabajo *Los rubios* y *Papá Iván*, las películas de Carri, Roqué.³ Voy a referirme brevemente a ellas para subrayar mi argumentación anterior, ya que pretendo enfocarme ahora en otros documentales recientes. *Los Rubios* y *Papá Iván*, son dos films pioneros en esta línea de ensayos autobiográficos sobre la memoria, y de poéticas muy diferentes, aunque en ellos se plantean interrogantes parecidos, formulados en su doble condición de hijas y de

realizadoras, y dirigidos particularmente a los setenta. El documental de Roqué sobre la muerte de su padre, un alto cuadro de la dirección de Montoneros, se inclina al uso del testimonio como variante del género documental, es decir utiliza lo testimonial como reserva pedagógica de la reconstrucción histórica y de su propia autobiografía. Albertina Carri, en cambio, recurre a una estética fragmentaria, lacunar, que en el borde lo ficcional alude menos a las circunstancias de la desaparición de sus padres militantes, que a la materia imposible del recuerdo, o el duelo por su ausencia.

También coinciden en que ambas dieron lugar a la polémica. María Inés Roqué, por ejemplo, deja entrever la figura de la traición asociada al padre y su generación, en el revés de la trama épica y guerrera que construye en *Papá Iván*, trama que concluye sin temor al lugar común de la demanda: “Yo necesitaba un padre vivo antes que un héroe muerto”. Carri, por su parte, desató con *Los rubios* un debate todavía abierto a partir del manifiesto y provocador desplazamiento que realiza de imágenes y voces de testigos directos de aquel pasado que, paradójicamente, no deja de solicitar para armar su evocación fílmica. Con una particular organización estética, Carri privilegia en su película el oído antes que la visión, la inserción de un no ver incluso en el ver, en un texto de escucha y de ausencia, volcado a la dificultad de seguir los avatares de recordar a su padre y madre militantes desaparecidos, ahí donde esa tarea tiene “lugar”: en territorios de la intimidad, de la subjetividad.

En este parricidio interior que supone un entierro con homenaje y el despegue con voz propia, las hijas escuchan sobre la Historia que fulminó a sus padres y las razones con las que ellos y su generación unían compromiso, Causa y dogma. Su respuesta, como hijas y artistas, entrafña una afirmación poética e ideológica a la vez, que desplaza el retrato del padre (de los padres) del centro de un sistema representativo fundado -simbólica, metafóricamente, también literalmente para ellas- en esa figura.

De la épica a la voz testimonial

Hay otras versiones de la escena, en las que la interlocución directa entre hijos e hijas con sus padres o madres militantes de los 70, redefine la idea de generaciones como construcción narrativa y temporal (también biológica) de la genealogía. En principio, con la disparidad que ponen en evidencia sus respectivos testimonios sobre la historia.

Unos y otros comparten espacio y diálogo en dos documentales recientes –y esta co-presencia es el rasgo que las distingue de las películas mencionadas antes, vectorizadas por la relación con la memoria del espectro paterno-. *Encontrando a Víctor*, es un film realizado por Natalia Bruscheinstein a lo largo de cinco años y en calidad de tesis de su carrera en la dirección cinematográfica. En ese lapso, la joven cineasta desandó el camino desde México, donde creció junto a su madre exiliada, a Buenos Aires, ciudad en la que el padre, cuadro combatiente de una organización guerrillera de izquierda (ERP), desapareció en 1977. En el inicio del documental interroga largamente a su madre, también cuadro combatiente en la misma organización, con un balbuceo ostensible, sobre la participación de ambos en acciones armadas después de su nacimiento. Las respuestas de la madre se apoyan en fundamentos ideológicos atendibles, aunque el plano cercano sobre su rostro deja percibir el efecto perturbador de las reiteraciones de la hija, que con el uso de la tercera persona parece extender más allá de ella su reclamo: “...pero al decidir tener un hijo, no se cuidaban un poco más la vida para que el hijo no quedara huérfano?”. Antes que un psicodrama abonado por una historia silenciada (los testimonios de los hijos de los militantes de los 70 siempre coinciden en señalar los relatos falsos acerca de las actividades políticas de sus padres, o sobre su desaparición, mentiras piadosas de sus familiares con las que crecieron hasta su adolescencia, o su juventud), el documental construye la escenificación de un conflicto con raíces históricas y políticas que la cámara, emplazada como un testigo neutro, pero testigo al fin de la liberación de estas experiencias disímiles pero íntimamente conectadas, apenas devuelve como un espejo: la cronología

temporal y razonada del compromiso de una generación que no limitó su sacrificio por sus ideales, enfrentada a una demanda de amor igualmente legítima (¿por qué sus padres eligieron privilegiar sus ideales en detrimento del afecto que le debían?). Los argumentos del psicoanálisis -no hay ninguna posibilidad que un padre, cualquier padre, esté a la altura de su función-, y los de la mística de la causa revolucionaria resultan difícilmente compatibles con la urgencia afectiva que inviste el reclamo de la hija. Una escena semejante desafía sin duda los sentidos controlados de la transmisión testimonial de experiencias. Pero Bruchstein, como otros videastas de su generación, reivindica la creencia en esta expresión efusiva y sentimental de la memoria como método apropiado para aproximarse a la historia. Resultado quizás de hacerse cargo, resueltamente, de una narración mediada siempre por representantes de las víctimas, por otros narradores, antropólogos, familiares, abogados, ideólogos, periodistas.

En otro documental, se formulan planteos idénticos con un tenor semejante. “¿Para qué tenían tres hijos como mínimo, si las casas caían unas tras otra?”. La respuesta: “Porque creíamos verdaderamente que íbamos a hacer la revolución, no pensábamos que nos iban a matar a todos”. Esta vez la escena reúne a varios hijos de ex militantes montoneros muertos o desaparecidos en la zona Oeste de Buenos Aires (las localidades de Morón, Haedo), con algunos de los pocos sobrevivientes de la feroz represión en ese territorio en los 70, y se encuentra en un documental dirigido por una joven cineasta, Fernanda Almirón, bajo la idea y la producción de Sonia Severini, sobreviviente de los acontecimientos narrados. Desde el título, *El tiempo y la sangre*, esta película condensa el par de elementos que anuda toda transmisión entre generaciones y que tomados al pie de la letra (tiempo, sangre), parecen anticipar las secuencias dramáticas de lo familiar biográfico. Sin embargo, la cadena sugerida en ambos documentales entre temporalidad y biología, ciclo histórico y descendencia, sucesión y linaje, excede la materia narrativa y asoma como el molde o la fórmula con la que el dispositivo fílmico traduce un ejercicio de memorias plurales, de memoria y post memoria en su confluencia con la historia, la violencia y la política.

En uno y otro film testimonian los huérfanos, con su versión paralela sobre aquellas experiencias de sus padres, en el doble registro del respeto y de la interpelación. Si el relato de los mayores, con la lengua al sesgo de la patria o en el nombre de la idea de revolución, recupera escenas de la gesta heroica que motorizaba su accionar juvenil en el pasado, la narración de los hijos refiere a las consecuencias de esa elección, en tanto testigos de los violentos secuestros de sus padres y como damnificados por la tragedia de su ausencia y desaparición. Así, las narrativas sobre el trauma padecido en el pasado (cercano y protagonizado por unos, distante y desconocido para otros) obedecen a un guión diferencial en *El tiempo y la sangre*, al igual que en las películas de Bruschtein, Roqué y Carri, que de este modo se constituyen en un documento de memoria de los sobrevivientes y de post memoria de los descendientes. Mariane Hirsch llama “post memoria” a aquella que se despliega desde una distancia generacional y desde otra conexión personal con la historia.⁴ Pensada en relación a los hijos de los sobrevivientes del Holocausto, la noción resulta adecuada para describir la memoria de otras segundas generaciones de eventos y experiencias culturales o colectivas de índole traumática. Dado que el vínculo con su objeto o su fuente está mediado de diversas maneras, la post memoria sería la que caracteriza las experiencias de aquellos que crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias son modeladas con retraso por las historias de la generación previa y labradas por eventos traumáticos que (por lo general) no pueden ser ni comprendidos ni recreados del todo. O recreados bajo sus propias versiones y condiciones.

La post memoria de estos hijos e hijas funda en lo visual –con remarcables dosis de ironía, en divergencia con la retórica que suelen calificar como “solemne” de los mayores- una narrativa propia, de carácter alusivo antes que mimético. Como sucede en *Los rubios*, donde la palabra de testigos directos de la vida familiar de Carri en los setenta entra en competencia con un puñado de juguetes animados para reinventar escenas de infancia (incluida la del secuestro de sus

padres por extraterrestres), los rostros de las decenas de muertos evocados por Severini en *El tiempo y la sangre* son convertidos en dibujos animados por su hija, María Giuffra, experta animadora que participa en el film con su producción gráfica, fotográfica o pictórica. La violencia y la sangre traducidas en los rojos de sus pinturas, el terror en la secuencia donde un gato despanzurra con saña una tierna paloma, la desaparición del padre por un gesto de la Mujer Maravilla que lo esfuma en el aire, atraviesan lo narrado con la carga del imaginario mágico y aterrizante de los cuentos infantiles. (Como excursus, o suplemento, añadir que María Giuffra, de 29 años de edad, acaba de concluir *La matanza*, un cortometraje en video que realizó con el expediente policial/militar localizado recientemente sobre la muerte de su padre Rómulo Giuffra, desaparecido en febrero de 1977. En él reproduce los correos y oficios intercambiados a lo largo de cinco años entre organismos policiales, forenses, militares, municipales, etc., donde detallan su asesinato –lo designan como “muerte inevitable”- en un camino solitario del conurbano bonaerense, lo califican de homicida, lo identifican a través de sus huellas dactilares y finalmente dictaminan su entierro como NN. Los dibujos de María Giuffra alternan puntos de vista y perspectivas del cadáver y trazos sin figuración –único rasgo de color, el rojo de la sangre-, con la retórica administrativa, entretenida en el pormenor kafkiano de un juego demencial con el destino del cuerpo de un secuestrado).

Ese movimiento aleatorio entre memoria y post memoria tiene una inscripción formal en *El tiempo y la sangre*. La secuencia no lineal de los testimonios acumula información fragmentaria y desordena la linealidad de las secuencias, entrecortadas por citas fílmicas, filmaciones caseras, imagen inestable y montaje acelerado, entre otras operaciones que delatan el dispositivo ficcional de la trama documental. Pero que también graban materialmente el modo espasmódico y discontinuo con que la nueva generación recibe los relatos. Voces, rostros, miradas, movimientos y trayectos incesantes, saturación de elementos hasta la anulación misma del sentido pleno, son operadores formales y a la vez distribuidores que

trastornan la cronología de las versiones antes que simplemente comunicarlas. La elección formal de no unir las piezas sueltas y presentar los balbuceos y contramarchas del ejercicio de recordar, de subrayar los problemas de la relación del lenguaje con la historia cuando es abordada desde las heridas de la memoria, apela a una ética y una estética fundadas en la elipsis y la supresión para referir los costados más traumáticos de la violencia.

El documental de Almirón inventa un escenario donde plantear una serie de consideraciones sobre lo que es razonable o irrazonable, lo que es sensato o resueltamente subversivo en una escena donde se comprometen de modo divergente los ojos y los oídos, la voz y la escucha. La conmoción de ese premeditado regreso al pasado surge entonces de dos programas difíciles de unir. De un choque de imposibilidades entre padres que cuentan cómo su entrega hacía la historia (“la entrega al proyecto, trasciende lo privado y los afectos”, dice uno de ellos) e hijos que no quieren o no aceptan que los padres les “reciten la idea”. Aunque entre ambas partes haya una puesta en común de la lengua de la pérdida (la pérdida de la utopía para unos, la de los padres para otros).

Nuevas voces, otras versiones

En *El tiempo y la sangre* y en *Encontrando a Víctor* el intercambio de narrativas se ejecuta con la multiplicación de testigos. Hay testigos inmediatos de los setenta: testigos de las armas, de la muerte alrededor. Y a la vez una generación joven que confronta, que está ahí para plantarse explícitamente como testigos de esos testigos directos de la época, con preguntas frontales en lo que concierne a sus vidas (“¿Para qué tenían tres hijos como mínimo, si las casas caían unas tras otra?”, en *El tiempo y la sangre*; “¿No era para nosotros más ‘saludable’ tener a nuestros padres vivos...que tener para siempre un trauma porque nuestros padres decidieron quedarse este...con la militancia antes que con los hijos?”, en *Encontrando a Víctor*), con gestos ensimismados cuando se convoca

la Historia (se muestran aparentemente impermeables a las explicaciones sobre la pasión y la voluntad de cambio que guiaba en aquella época el compromiso y la disposición al sacrificio de sus mayores). Por lo tanto surgen dos relatos, el de la militancia, los motivos de la resistencia, del combate armado, de la represión y las desapariciones a cargo de los testigos sobrevivientes; y el relato de los testigos de la nueva generación. Entre unos y otros, el espectro del testigo que no puede hablar porque está muerto. Constatación que más allá de las alternancias o solapamientos, coloca a todos ante la evidencia del límite, ante la imposibilidad absoluta de reemplazarlo.

La figura de los “nuevos testigos”, personajes protagónicos en los documentales mencionados, refiere, por una parte, a un posicionamiento generacional. Como tal, puede resultar precario (desafían sin afirmar nada sobre sí mismos, confrontan sin señalar una alternativa, hacen gala de una memoria que se disuelve en la apariencia o en su propia imagen, son en síntesis los argumentos críticos de los debates generados por algunas de estas películas, sobre todo *Los rubios*⁵). El perfil querellante que de modo directo o tangencial asientan frente al de sus padres y su generación –ya sea hacia su opción por la política de las armas o hacia la cultura de la violencia que la cobijó- determina al menos una distancia y una diferencia, aunque finalmente sólo puedan exhibirse como puras subjetividades en riesgo. Tal vez suficiente para perfilar un sentido de comunidad diferente. O para imaginar “un mundo, horizontal de las multiplicidades, contra el mundo dualista y vertical del modelo y de la copia”, como describe Jacques Rancière,⁶ mundo conquistado con no poco esfuerzo en el combate de la heroica comunidad paterna de los setenta.

En este sentido, la reiteración que practican con tonos y poéticas diversas en su producción documental, termina por constituir una figura propia, la del testigo-escucha, una tercera persona que va al encuentro del relato de lo ausente, de algún modo abierto a la conciencia de un tiempo, un pasado, la violencia, la muerte. Esa figura tercera en la cadena de una post historia, la del escucha,

podría pensarse tal vez desde Walter Benjamin: implícita en el círculo que rodea al narrador –ese narrador de Benjamin que retorna enmudecido de la guerra, que tiene que superar el silencio en que lo sumió la barbarie de su experiencia-, en ese círculo, decía, el escucha espera recibir sus historias. Es elegido para pensar el desastre, para guardar memoria y al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del “haber estado” de una generación. Para distanciarse, en suma, de esa extraña experiencia del sobreviviente que, en el fondo, es el habitante de una historia concluida. El sobreviviente es irremplazable en su experiencia, pero está sujeto a la paradoja de no representar otra cosa que a sí mismo. En cambio, el escucha se hace poseedor de lo definitivamente ausente, que es la historia, para proseguirla de alguna manera. Quizás para reabirla con otra noción del tiempo (noción de pasado y de futuro), para inscribir la posibilidad de una memoria y asegurar una transmisión.

En las películas mencionadas, ese vínculo se edifica con la enunciación o la presencia de esa joven generación compuesta por los hijos, a su modo sustraídos de la historia, hijos que no atravesaron esa historia, que estuvieron ausentes de la experiencia de la generación de sus padres, pero que están destinados a ser mediadores sobre la “veracidad” (a falta de otro término) del recuerdo y el olvido que los involucra. Situados por fuera de la escena de los acontecimientos (posición que compartimos, como espectadores y destinatarios exteriores de estos documentos testimoniales), sería ésta una escucha capaz de entender, de reconstruir el discurso de los testigos directos -discurso hecho todavía de retazos y fragmentos-, una escucha dispuesta a suplir los silencios, de añadir sus voces y sus versiones a la narración de la Historia (la de los setenta y la “guerra”) ahí donde ésta se vuelve invisible o demasiado densa en la comunidad de la muerte.

-
1. En "Una literatura de la incomodidad", revista *Primera Plana*, Año VI, nº 260, 19 de diciembre de 1967, p. 84, sobre la aparición simultánea de los primeros cuentos y/o novelas de Los entonces jóvenes Ricardo Piglia, Germán García, Aníbal Ford y Ricardo Fronte.
 2. Los rubios (Argentina, 2003), guión y dirección de Albertina Carri; intérprete: Analía Couceyro. Papá Iván (Argentina-México, 2000), guión y dirección de María Inés Roqué, En ausencia (Argentina-Francia, 2002), cortometraje de ficción, guión y dirección de de Lucía Cedrón. Encontrando a Víctor (Argentina-México, 2004), guión y dirección de Natalia Bruchstein. El tiempo y la sangre (Argentina, 2003), Dirección: Alejandra Almirón. Idea y Producción: Sonia Severini. Producción ejecutiva: Cine Ojo. La Matanza, (Argentina), guión y realización de María Giuffra.
 3. He desarrollado un análisis extenso acerca de cada una de estos films en "Ordenes de la memoria y desórdenes de la ficción", en Amado A. y Domínguez N, *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
 4. Marianne Hirsch, *Family frames. Photograpy, narrative and postmemory*, Harvard University Press, Mass, 2002, p 22
 5. Cf. "La apariencia celebrada", de Martín Kohan, *Punto de Vista* 75, 2004
 6. Jacques Rancière, "Deleuze e a literatura", *Matraca* Nº 12, 2do semestre, San Pablo, 1999



Cinema, literatura, música



As Contribuições Poéticas do cinema das vanguardas: entremeios e resíduos oníricos

Eduardo Peñuela Cañizal (USP/UNIP)

A afirmação de que o cinema seria para os vanguardistas, e especialmente para o surrealismo, uma espécie de fagulha de suas atividades oníricas merece algum discernimento pelo fato de que, em sua conotação mais profunda, a idéia se liga com o paradoxo ou, dito de maneira diferente, com o caráter regressivo que subjaze a qualquer processo de contradição, isto é, a esse tipo de combinatórias aparentemente sem nexos lógicos em que dois elementos antagônicos se relacionam e evocam construtos expressivos típicos do estágio mais primitivo dos signos.

A esse respeito, creio que as oposições utilizadas por Breton quando trata de definir a beleza convulsiva, embora estejam formadas por dois termos opostos – erótico-velada, explosivo-fixa e mágico-circunstancial –, deixam a forte impressão, no contexto de *Nadja* (1928), de constituírem uma única unidade morfológica, já que o hífen, enquanto sinal diacrítico, não é só utilizado para unir duas palavras, mas para instituir uma unidade única, uma inusitada adjacência que, ao ser sobredeterminada por significados contrários, não encontra nas lexias da língua francesa ou portuguesa o vocábulo pertinente para expressar o sentido radical a que o arranjo significante das duas unidades morfológicas se refere. Ora, se minha hipótese é correta, tenho de admitir que o hífen, no caso, funciona como um sinal através do qual se manifesta o significado do que entendo por entremeio. Ou seja, o significado de algo que não é necessariamente nem explosivo nem fixo, por exemplo.

É como se essa entidade vocabular, sem ser um neologismo, se apropriasse das peculiaridades das formações homonímicas ou homográficas. A mesma palavra pode exprimir, simultaneamente, dois sentidos avessos, como ocorre com o termo escatologia que, de um lado, se reporta à doutrina que se ocupa do destino final do homem e do mundo e, de outro, significa tratado acerca dos excrementos. Mas não é necessária muita imaginação para perceber, sem se valer dos matizes etimológicos, que os dois significados, supostamente diferentes, pertencem a uma intersecção de conteúdos, de índole bastante primitiva, inserida nos domínios semânticos determinados pela extremidade, entendida, de um lado, como ponto final da linha simbólica da vida e, de outro, a inferioridade da cavidade anal em relação à da boca. Além do mais, se levarmos em conta os gestos finais de uma pessoa ao morrer ou ao defecar, não teremos grandes dificuldades para intuir as analogias existentes no processo de homonímia que se instala na palavra escatologia. Por outro lado, no atinente ao pensamento freudiano sobre os significados opostos dos nomes primitivos, julgo oportuno lembrar que, para o criador da psicanálise, as idéias de Carl Abel, segundo Michel Arrivé (1994:189-208) tiveram forte repercussão sobre os conceitos relativos às relações da linguagem com o inconsciente e, sobretudo, no papel que nessas relações desempenham nas oposições de sentido, típicas dos nomes primitivos, nos processos simbólicos, eles mesmos fundamentais, como se sabe, para a análise dos sonhos.

Convém, conseqüentemente, assentar o princípio de que os enunciados que trazem à tona as emanações significativas desses fenômenos não têm seu epicentro precisamente no redemoinho dos automatismos psíquicos – tomados, no geral, como apanágio do Surrealismo –, senão na dialética que, no seio da vida social, as imagens desencadeiam para vencer as barreiras do tempo e perpetuar-se em formas que sofrem constantes metamorfoses. Vale dizer que, dessa perspectiva, estudar o Surrealismo hoje é tarefa que requer a inserção de seus conceitos mais banalizados na vida social dos signos tal qual a formula Bakhtin (1997) quando se entrega à conjectura de que qualquer enunciado, por ser um dos múltiplos fios entrançado nas tramas da linguagem, sempre terá seu dia de

ressurreição, isto é, sempre esse fio manterá contato, ao longo da sua infindável travessia, com outros fios que lhe enriquecerão os significados.

Em outras palavras, o Surrealismo, na opinião de alguns, não se define no cerne da cultura francesa ou européia, pois ele é fruto, no pensamento de um crítico e poeta da lucidez de Octavio Paz, de uma pluralidade, ou seja, de um conjunto de posições excêntricas que trazem ao cenário do diálogo vozes contraditórias, ecos procedentes de geografias distantes e diferentes. Não estou minimizando – repito mais uma vez – que os influxos da poesia de Rimbaud e de Lautréamont, poetas amiúde lembrados como precursores das imagens surrealistas, não tenham desempenhado um papel importante, nem mesmo que contágios esotéricos, caso, por exemplo, da irradiação de certas configurações imaginárias oriundas da alquimia ou de rituais primitivos arraigados nos recantos mais insólitos de nosso planeta, deixem de ter uma influência contundente, como já assinalei. O que desejo frisar é que, para compreender melhor a estrutura poética de algumas imagens surrealistas, ajuda mais a significância das configurações propiciadas pela invenção do cinematógrafo do que os conceitos formulados segundo a lógica sintática dos discursos verbais e, sobretudo, que as conformações de tais imagens projetaram nas pupilas estupefatas dos espectadores uma ilusão de realidade deslumbrante e, com sua persistente renovação de procedimentos expressivos, plasmaram marcas de um fulgor poético que devem perdurar por muito tempo, pois há de se reconhecer que muitas dessas marcas se deixam perceber nas obras de arte mais relevantes do século XX e dos começos do século XXI..

Tomando como pontos de referência imagens em que o entremeio regula suas estruturas, tenho para mim que a gênese do cinema surrealista tem, nas seqüências finais de *The Pilgrim* (1923), de Charles Chaplin, um de seus embriões mais auspicioso. Falando metaforicamente, o filme todo parece ter sido forjado como um grande útero que acolhe o óvulo fecundado do Surrealismo. Isso é o que se deixa vislumbrar, para citar apenas um exemplo, nas cenas em que, na casa de um dos devotos, os fiéis se reúnem para recepcionar o padre impostor. Pelo seu cariz paradoxal, a situação em si já é sutilmente surrealista, mas seu

surrealismo se torna evidente quando, de repente, o comedimento dos convivas diante do falso reverendo é subvertido pelas molecagens de um garotinho que vai, com perversa inocência, dismantelando a rígida compostura e as engomadas vestimentas dos típicos representantes da burguesia – *pater familias*, *esposas diletas*, *acólitos*... –. Um circunspecto senhor – e inclusive o falso reverendo interpretado por Chaplin – é esbofetado e seu traseiro aguilhado pelo garotinho que se serve de uma agulha de fazer tricô. De um lado, nesta “perversa inocência” do menino, expressão ditada talvez pelo meu inconsciente, eu vislumbro algo dos efeitos de um entremeio que se oculta e creio que, também no “falso reverendo”, esse entremeio está presente, tanto na tradução que faço das imagens do filme quanto no próprio filme. Pressente-se nesse arranjo uma beleza convulsiva que tem seu germe no invólucro que se instaura no instante em que disponho as palavras desta maneira: perversidade-inocência.

E, no rumo desse pressentimento, creio ainda mais, creio que nessa seqüência do filme de Chaplin se alude à pulsão de morte que subjaze ao hífen enquanto elemento homográfico mediante o qual se anulam as diferenças das duas lexias postas em relação, unidas quase para aniquilar os vazios gerados pela distância de duas palavras que, ao entrar no domínio do simbólico e, por conseguinte, da linguagem e das regras, se reportam a referentes distintos e opostos, pois, afinal de contas, a pulsão de morte, no pensamento freudiano, é o resultado da separação radical porque passa o animal humano quando a sua integridade com o cosmos se desfaz e nele se instala, para a vida inteira, um visceral sentimento de nostalgia provocado pelos silenciosos estilhaços dessa hecatombe. Antes disso, a inocência e a perversidade não tinham razão de ser, ou, dito de outra maneira, eram uma única e mesma coisa.

Tanto pelas características da cena brevemente comentada acima quanto pelas latências decorrentes da dupla significação das imagens que a estruturam, *The Pilgrim* não é simplesmente um antecedente do cinema surrealista: ele é um filme basicamente surrealista. E não o é pelos seus ataques à burguesia, parecendo ser esse o motivo a que se amarram os críticos para ver na fita algum

que outro traço típico do surrealismo, sem, a tal respeito, deixar de lado, claro, o arroubo que esse e outros filmes de Chaplin geravam nos seguidores de Breton. Meu argumento para defender a surrealidade deste filme é de outra natureza e, evidentemente, não se prende a premissas contaminadas pela ideologia atrelada à luta de classes. Prefiro persistir na idéia do entremeio, sempre entendido como embrião expressivo a partir do qual se desenvolvem os recursos poéticos mais específicos do surrealismo e, seguindo essa trilha, mostrar que, na seqüência final de *The Pilgrim*, esse procedimento expressivo formata, através da originalidade da sua forma, uma configuração cujos componentes fundamentais sobredeterminam um arranjo expressivo em que ingredientes do paradoxo, da significância, do polissêmico e da homonímia se congregam e, de maneira pregnante, forjam uma forma expressiva tipicamente surrealista.

Não deixa de ser sugestivo o fato de que Maxime Alexandre (1968) preserve, em suas “memórias de um surrealista”, seqüências e até detalhes do filme *The Pilgrim* e, ao se referir à cena final da fita, confessa que o episódio em que se envolvem o policial e o falso reverendo foi feito para atingir o coração. E, no que a mim se refere, estou plenamente convencido, depois de ver e rever essa magistral seqüência do filme, que a encenação e a construção expressiva das imagens que aí se congregam exprimem, com nitidez, a figura do entremeio, essa figura que, através da navalha talhando o olho ou das nuvens “cortando” a lua, se manifesta na famosa cena do prólogo de **Un Chien Andalou** (1929) e já se desenha plasticamente nessa “navalha-fronteira” sobre a qual, colocando uma perna nos Estados Unidos e outra no México, tenta fazer caminho a personagem criada e encarnada por Charles Chaplin.

Embora alguns do grupo desconfiassem do cinema, é fato indiscutível, entretanto, que a grande maioria dos seguidores de Breton enxergava nas aventuras de Fantômas ou nas peripécias burlescas dos irmãos Marx um tipo de expressão livre e condizente com o espírito surrealista. Futuristas e dadaístas também se interessaram pelo cinema. Para os primeiros, as experiências sinestésicas construídas a partir da atribuição de atributos sonoros às cores

deram origem ao manifesto *Cinema abstrato - Música cromática*, inspirado, sem dúvida, nas experiências de Ginna e Corra. Entre os filmes que tiveram grande repercussão no âmbito dos futuristas se destacam *Il perfido incanto*, (1916), de Antonio Giulio Gragaglia e o documentário *L'Italia futurista* (1916). Mas os que me parece que merecem atenção são, de um lado, o curioso filme *Amore pedestre*, feito em 1914 por Marcel Fabre e, de outro, a fita de Yakov Protozanzov intitulada *Aelita* (1924), pois há ressonância deles, no atinente à lógica e à fantasia, em passagens de filmes surrealistas.

O primeiro trabalha expressivamente com um tipo de metonímia carnavalizada por meio da qual se valorizam as partes inferiores do corpo, processo que, em certa medida, se deixa perceber em seqüências de *L'âge d'or* (1930) e o segundo se vale de um tosco simulacro de sonho para montar, num cenário de formas assimétricas e expressionistas, um relato melodramático. Mas, como os surrealistas, ao que tudo indica, pouco se interessaram pelos filmes abstratos de Walther Ruttmann, Viking Eggeling, Hans Richter e Henri Chomette, sem que isso signifique que alguns deles – caso de Germaine Dulac – não tenham feito algumas incursões nos experimentos do cinema puro e integral, procurando, principalmente, explorar questões de ritmo, fica evidente o fato de que, além das relações, sempre poeticamente conflitantes, com o sistema narrativo, os artistas do Surrealismo enveredaram para os territórios do onírico e em seus domínios, afastados das sinfonias urbanas e das profecias futuristas, encontraram, perambulando por todo lugar, os fantasmas da liberdade exibindo nas metáforas que neles se encarnam modalidades expressivas muito mais atrativas do que aquelas que se mostravam com excesso de alarde em realizações vanguardistas do tipo *Le retour à la raison* (1923), *Emak Bakia* (1927'), *L'Étoile de mer* (1928) e *Les mystères du château du Dé* (1928-29). Não se pode negar que nesses filmes, e em outros que poderiam ser citados, existem passagens em que o grau de ambigüidade é muito alto, traço que nos autênticos filmes surrealistas é uma constante. É de se reconhecer, porém, que essa polissemia, também cultivada pelos cineastas especificamente surrealistas, se atrelava a requintes não isentos das elucubrações próprias das

práticas eruditas e, portanto, comprometidas com engrenagens que, além de submeter o ritmo ao automatismo das máquinas, recurso dificilmente presente nas obras surrealistas, desmantelava o mistério das imagens. Em razão disso, os cineastas foram buscar o sigilo das coisas na irracionalidade dos sonhos.

Compreende-se, conseqüentemente, que filmes como *Aelita* não fossem tomados na condição de parâmetros, pois, neles, o sonho era construído de maneira racional e, posto a serviço da narrativa, se transformava em recurso expressivo destinado a apresentar soluções pertinentes ao equacionamento das incógnitas espalhadas na fábula para despertar o interesse dos espectadores. Os processos oníricos explorados pelos surrealistas tinham, em princípio, sua origem no pensamento freudiano, já presente nos manifestos e que, anos depois, Breton ordenava de maneira mais consistente em seu livro *Les Vases Communicants* (1992), publicado em 1932, momento em que o cinema surrealista atingia o seu apogeu. Tenho para mim, entretanto, que os procedimentos expressivos que o autêntico cinema surrealista cujo paradigma, em minha opinião, é constituído basicamente por três filmes de ficção – *La Coquille et le Clergyman* (1927), *Un Chien Andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930) – possuem suas raízes, no caso dos sonhos, não só nas idéias da psicanálise, mas também nos construtos oníricos forjados por cineastas como Buster Keaton. Será suficiente assistir com atenção o filme *Sherlock Jr* (1924) para se convencer de que o *somnium fictum* construído pelo cineasta norte-americano possui um conjunto de características coincidentes com as que Luis Buñuel desenvolve em sua primeira fita: subversão das leis do espaço, ambientes naturais de que emergem surpresas que roçam os limites da ironia sem, contudo, fugir dos âmbitos do humor e, ainda, transmutação das circunstâncias em que a realidade e a fantasia se confundem para contar uma história de *amour fou*.

Também em *La Coquille et le Clergyman*, considerado, por alguns estudiosos do Surrealismo, como sendo o primeiro filme do Movimento, se preservam particularidades do construto onírico, embora a fita de Germaine Dulac no se liberte totalmente das amarras dos relatos montados segundo os princípios

da concatenação lógica dos acontecimentos. Creio que, nesta obra, existe um sentimento de culpa que confere uma tonalidade dramática cuja intensidade pertence a uma atmosfera que não é precisamente semelhante à que Buñuel expõe, valendo-se de símbolos e iconografias insólitos, em *Un Chien Andalou*. Pode-se dizer que Dulac, tendo utilizado muito mais elementos emblemáticos do que simbólicos, descaracteriza de maneira significativa o roteiro de Antonin Artaud. Apesar dos protestos dos surrealistas, o filme, a meu ver, se encaixa com legitimidade nos parâmetros do cinema do Surrealismo, principalmente porque, em muitas das suas seqüências, a fantasia e a realidade se confundem numa trama em que os fios oníricos urdem configurações imaginárias nas que afloram tentativas de entrar no âmbito do inconsciente.

Com base, pois, nos dados considerados, os filmes surrealistas que neles se arraigam estabelecem as peculiaridades que, com o passar do tempo, firmam não só sua identidade, mas também um conjunto de marcas expressivas que Linda Williams (1981:3-9) soube reconhecer com precisão quando estuda a teoria poética que se manifesta nas imagens que ela chama de pré-surrealistas. As principais características dessas imagens podem ser ordenadas segundo os seguintes princípios: (1) não nascem de comparações e possuem uma forte propensão à justaposição, aproximando sempre elementos distantes; (2) quanto mais forte a aproximação de realidades distintas, mais forte será também a carga emocional de que se revestem essas imagens; (3) e a emoção que elas provocam é poeticamente pura porque ela provém de algo que não está nem fora nem dentro da comparação, da evocação ou da imitação. Claro que tais princípios foram empregados pelos poetas surrealistas, mas, como tentei provar, embora de maneira sucinta, sua origem mais legítima deve ser buscada nos diferentes gêneros cinematográficos desenvolvidos pelo cinema durante as três primeiras décadas do século passado e mesmo durante os últimos anos do fim do século XIX.

No que diz respeito à narrativa, convivo com a convicção de que os legítimos filmes do Surrealismo rompem com a linearidade não simplesmente porque os cineastas mais representativos desse movimento vanguardista tenham

como finalidade se opor aos hábitos da burguesia, mas porque um relato não linear sempre deixa o espectador num estado de perplexidade. É curioso, entretanto, o fato de que Breton – e muitos outros companheiros do seu grupo – se sentisse profundamente atraído pelos seriados, isto é, por um tipo de construto fílmico cujo principal ingrediente residia no recurso de prolongar ao máximo a narrativa linear. Em *Nadja* (1988: 663), Breton fala com entusiasmo de *L'Étreinte de la pieuvre* - filme norte-americano cujo título original é *The Trail of the Octopus*, realizado em 1919, com direção de Duke Worne - e se sente cativado por essa fantasia do chinês que pode multiplicar seu corpo e pouco a pouco ir invadindo o mundo com inúmeras criaturas como ele. É de se considerar, entretanto, que esses relatos cheios de acontecimentos que se entrelaçam tecendo, como Penélope, durante o dia e desfazendo tudo durante a noite, foi para os surrealistas uma espécie de metáfora de um texto manifesto, de um texto que escondia alguns tramados menos evidentes. Com base nisso, inclino-me a pensar que a destruição da obviedade desses relatos mediante o desmoronamento da linearidade tinha, como quando rompemos a carcaça dos sonhos manifestos, a função de produzir um efeito ominoso, isto é, um efeito de estranheza, que, além de desnortear a percepção do espectador, relevava a presença do objeto do desejo.

Em suma, os recursos do entremeio e dos construtos oníricos são, sem dúvida, contribuições poéticas que alargam os domínios da ambigüidade em que se situam os autênticos filmes surrealistas. Eles possuem um encanto inconfundível e quando suas rupturas expressivas atingem a narração e o relato ao mesmo tempo, surge, de repente, a atmosfera envolvente que apenas permite vislumbrar as imagens fantasmagóricas que o animal humano carrega em seu interior. E é a partir desses recintos que, uma vez parcialmente ordenadas pelos expedientes da poesia, as forças sinérgicas que aí fervilham criam essa insólita miragem em que a realidade e a fantasia se confundem, como em quase todas as passagens de *Un Chien Andalou*, *L'âge d'or* e, mesmo, em *La Coquille et le Clergyman*. É possível que esses processos – os das tramas do entremeio e os dos fios oníricos – tenham ainda a finalidade de jogar com a inversão das imagens,

de gerar configurações em que o outro lado do visível mostra seus esconderijos e que, na exploração desses mesmos esconderijos, o cinema encontre ainda em nossos dias os jazigos de enunciados que ressuscitam e comovem milhões de espectadores em todo o mundo.

Referências bibliográficas

- ALEXANDRE, Maxime. 1968. *Mémoires d'un surréaliste*. Paris: Édition de la Jeune Parque.
- ARRIVÉ, Michel. 1994. *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient*. Paris: PUF.
- BAKHTIN, Mikhail. 1997. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio, Forense Universitária, 2ª edição.
- BRETON, André. 1988. Nadja, in *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard.
- BRETON, André. 1992. *Les Vases Communicants*, in *Oeuvres Complètes I*. Paris, Gallimard.
- WILLIAMS, Linda. 1981. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana: University of Illinois Press.

A leitura como prazer e interdição: uma análise foucaultiana

Nádea Regina Gaspar (UFSCar)

Neste trabalho pretende-se demonstrar aspectos de como a leitura vem sendo discursivizada nos filmes, durante as duas últimas décadas. Para tanto, detivemo-nos nos princípios fundamentais da teoria do discurso de Michel Foucault.

A análise do discurso assume uma importância central para Foucault, pois um dos grandes projetos desse autor foi propor uma teoria de análise daquilo que foi efetivamente “dito” nos “rastros” dos discursos, a *teoria arqueológica*, fundamentada, principalmente, no texto *A arqueologia do saber* (1997). Neste sentido, para o teórico (1997, p.56) *os discursos [são] práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam*. As práticas as quais esse autor se refere advêm de acontecimentos históricos que são representados tanto sob o ponto de vista científico (*formações discursivas*), como o das experiências pré-científicas (*formações não discursivas*). Para que se possa observar e descrever como um objeto do discurso se constitui nas formações discursivas e não discursivas, faz-se necessário que o analista *estabeleça relações entre as superfícies* nas quais os objetos possam aparecer. Ou seja, observar e descrever o modo como eles foram representados nas superfícies dos textos e das obras, em diferentes momentos da história, procurando *relacioná-los* entre si. A análise de um objeto do discurso, dentre uma *pluralidade emaranhada* de objetos, é que faz aparecer uma prática discursiva (advinda de *acontecimentos*) que pode ser ressaltada em um conjunto de textos, originando um *sistema de arquivo*. É neste contexto que Foucault (2000, p. 72) afirma, *A arqueologia tal como eu a entendo, [...] é a análise do discurso em sua modalidade de arquivo*.

Os discursos, sendo observados por Foucault desta maneira, levaram-no a perceber que eles se deslocam de texto para texto, mas, ao se deslocarem, conservam *algo que permanece*. Este *algo que permanece* é definido por esse teórico, como sendo o *enunciado discursivo*. Devido às migrações do enunciado é que Foucault (1997, p. 99) o tomou como tema central para os seus estudos sobre o discurso, e ele afirmou: *o enunciado [...] é uma função de existência*. Demonstrando a função de existência do enunciado, Foucault formulou *quatro grandes princípios* para identificar as *variações enunciativas*: a *série*, os *sujeitos*, a *materialidade* e o *campo associado*. Por esses princípios, o analista reconhece a permanência, a alternância e os deslocamentos enunciativos. Para o teórico, portanto, embora a unidade “central” do discurso seja o enunciado, ele só seria considerado como tal se estivesse articulado às formações discursivas, gerando assim, um sistema de arquivo.

Mediante a proposta de Foucault para se entender o que se “falou” sobre determinado objeto discursivo, buscaremos averiguar, ainda que sucintamente, como vêm sendo concebidos os discursos em torno da leitura. Para tanto, recorreremos a um pequeno arquivo constituído por quatro filmes. Vale lembrar que essa teoria aponta para possibilidades de análises em diversos tipos de textos, dentre eles, os fílmicos. Barros da Motta (2000) observa, que Foucault só começou a trabalhar com a análise de filmes em um período mais recente (próximo da sua morte em 1984).

A leitura como intimidade

Na busca por encontrar enunciados discursivos que apresentaram modos semelhantes de percepção sobre o objeto leitura; mesmo tendo sido pronunciados por sujeitos diferentes, materialidades distintas e contextos textuais singulares tal como propõe a teoria foucaultiana; iniciamos o processo de análise escolhendo uma seqüência do filme dirigido por Michel de Ville, *La lectrice* (1989), cujo título foi traduzido no Brasil como *Uma leitora bem particular*.

O filme *La Lectrice* narra a história da personagem Marie (Miou Miou) lendo um livro, que também se intitula *La Lectrice*. O filme procura expor o que a leitura deste livro provocou em Marie, no exato momento em que ela o está lendo. Assim, o livro e o filme “se mesclam”, levando o espectador, juntamente com Marie, a se posicionar como um dos leitores do livro e ao mesmo tempo do filme. Destacamos uma das seqüências de Marie quando ela vai visitar um empresário (um dos seus clientes leitor), e inicia para ele a leitura bastante provocativa do texto *O Amante*, de Marguerite Duras. A leitura do início do romance de Duras, associada à voz de Marie, faz com que o empresário durma. Irritada com isso, ela lê mais alto para poder acordá-lo, visto que ela está ali para cumprir sua função de leitora, e espera que o outro a ouça. O empresário acorda e se justifica diante dela, revelando que tem um bloqueio pessoal quando ele lê (ou quando ela lê), pois sente sono. Percebe-se que ele está visivelmente envolvido emocionalmente com Marie, e buscando seduzi-la, ajoelha-se no chão, abraçando-a pelas pernas. A moça, revelando timidez, segura o livro entre as duas mãos na direção do ventre. O empresário neste momento, procurando envolvê-la para que ela o ajude a solucionar o seu problema, diz: - *Pensei que, com sua voz, eu poderia penetrar aqui*, indicando com as mãos o livro que se encontra na direção do ventre de Marie.

Essa breve seqüência fílmica, certamente sugere o início de um relacionamento amoroso entre um homem e uma mulher. Entretanto, ela indica também, o desejo do empresário em “penetrar” não só em Marie, quando se vê que ele coloca a mão no seu ventre, mas também no conteúdo do livro que essa segura. Este fato será confirmado em uma seqüência posterior, quando Marie, totalmente imbuída da sua função de leitora vai para a cama com o empresário e, com o livro entre as mãos, quase consome o ato sexual, lendo.

Percebemos, assim, a profunda analogia existente nas relações íntimas entre um homem, uma mulher, o livro e a leitura. Neste momento, julgamos que ele poderia ser identificado como a possibilidade de um *enunciado discursivo*. Para Foucault, contudo, o enunciado terá este *status* se ele também puder ser observado

em uma série, compondo assim, uma *formação discursiva* sobre um determinado *arquivo*. A *série enunciativa* pode ser constituída por *materialidades* diferentes, *sujeitos* distintos e “contextos” (*campos associados*) que se assemelham ou se diferenciam entre si. O que os une é a possibilidade de se identificar o mesmo enunciado, pois *este se repete*. Destacamos, então, um outro filme de uma série escolhida por nós, *Infidelidade* (2002) dirigido por Adrian Lyne.

Elegemos duas seqüências deste filme para a análise. A primeira delas é logo no início, quando a personagem Constance (representada por Diane Lane) se encontra na rua, e dá de encontro com Paul Martel (Olivier Martinez), devido a uma forte ventania. Neste momento, ela carrega algumas sacolas de plástico contendo objetos variados para a sua casa e ele carrega uma pilha enorme de livros. O encontro inusitado e tumultuoso dos dois, em meio à tempestade, faz com que os livros e objetos das sacolas se espalhem pela calçada. Com o incidente e o tombo dos dois protagonistas principais do filme, Constance se machuca e Paul a convida para subir no apartamento dele para que ela possa fazer a assepsia no machucado.

Interessante observarmos que já nesta seqüência inicial encontramos diversos signos que demonstram o desenrolar e o desfecho da narrativa como, por exemplo, sacolas de plástico com objetos para festa infantil sugerindo que Constance tem filhos; livros nas mãos de Paul aventando a possibilidade de ele trabalhar com esse material; venta muito e também os atores se encontram em uma rua bastante movimentada, indicando, assim, no contexto, que a vida dos dois poderia vir a ser bastante tumultuada e confusa; o *band-aid* revelando machucados. Para Foucault, porém, um signo não é um enunciado. O autor (1997, p. 56) afirma que, *certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. (...) É esse “mais” que é preciso aparecer e que é preciso descrever*. Esse “mais”, para Foucault, não sugere a análise de signos apresentados em apenas um texto ou mesmo em vários fragmentos de textos, mas em um processo de relações dos princípios por ele observados, buscando-se encontrar o campo dos enunciados discursivos. Na

análise, inicialmente, às vezes essas relações ocorrem internamente a um mesmo texto, mas, posteriormente, tem-se que fazer a busca em outros textos.

Neste sentido, evidenciamos no mesmo texto uma outra seqüência que apoiaria o destaque a um possível enunciado. É quando Constance visita Paul no seu apartamento, cujo local revela que ele vende livros (um sebo). Depois de uma breve conversa entre os dois, ele tira o casaco dela e, em primeiro plano, percebe-se o toque da sua mão na nuca de Constance, sugerindo um ato afetivo entre duas pessoas que mal se conhecem. Enquanto ele pega um café, ela encontra um livro escrito em *braille*. Assim que ele chega com o café solicita que ela feche os olhos, e então, pega nas mãos e, com os dedos entrelaçados aos dela lê o texto intitulado *A delícia de cozinhar*. Terminada a leitura, os dois permanecem ainda de mãos dadas, mas Constance diz que precisa sair dali.

Novamente nesta seqüência, assim como em *La lectrice*, percebem-se relações de intimidade e prazer entre um homem, uma mulher, o livro e a leitura. Se atrelarmos as seqüências acima buscando relacioná-las ao filme anterior (e também ao filme *O homem que copiava* (2003), que por razões de espaço textual não foi possível descrever), veremos que, embora eles tenham sido feitos em momentos históricos, países e culturas distintas, produzidos por diretores diferenciados, por atores diversos, com enredos bastante diferentes, há “algo que permanece de texto para texto”. Esse “algo” é o que Foucault destaca como sendo o enunciado. No caso, sem dúvida há um enunciado fazendo-se presente nestes textos fílmicos e formando um determinado discurso - *formação discursiva* - sobre o objeto leitura.

Destacamos, assim, o enunciado: *A leitura como intimidade* .

Porém, a leitura não foi representada nos filmes formando um discurso que traduz somente intimidade e prazer. Mediante o recorte necessário de ser feito nesse trabalho, observaremos mais uma formação discursiva que foi possível depreender.

A leitura como interdição

Muitas vezes, a leitura também aparece nos filmes traduzindo experiências de amargas, solitárias, que revelam proibições. É o caso, por exemplo, de *Abril despedaçado*, dirigido por Walter Salles. Elegemos na análise desse filme o personagem 'menino' (vivenciado por Ravi Ramos Lacerda). Logo no início da trama ele diz que não consegue se lembrar de uma história porque tem outra na cabeça, e então começa a contar esta outra. A história a qual ele não se lembra diz respeito à leitura das figuras de um livro que ele ganha de Clara (Flávia Marco Antônio), uma artista de circo que chega na região onde reside, no sertão nordestino. A história que ele se lembra é a dele e a de sua família, cujos personagens estão envolvidos em brigas de sangue por disputas de terras locais. Em uma das seqüências fílmicas, observa-se que ele está sentado à sombra de uma árvore frondosa com o livro entre as mãos, e então, ele recria mentalmente a história textual se inserindo como protagonista da mesma. Para ele, neste momento, a sereia estava em perigo e ele precisava salvá-la. É quando ele descreve que ela se apaixona por ele e o chama para viver no mar. Esta seqüência fílmica é narrada com inserções de imagens demonstrando os pais do menino (Rita Assemany e José Dumont) cortando folhas de cactos sob um sol escaldante. O pai fica irritado com o menino, pois esperava que esse ajudasse no trabalho pesado, dirige-se então em direção ao garoto e toma o livro das suas mãos, dizendo: - *tu que pensa que pode ficar sem uma obrigação nessa casa!* O menino corre até o pai implorando, inutilmente: - *me dê meu livro! Me dê meu livro! Me dê!*

Deduz-se que a atitude paterna tira do menino o que lhe é mais precioso, os entornos que o objeto livro representa, pois é pela leitura imagética que ele consegue abstrair, via imaginação, a realidade cruel que vivencia. Esse objeto proporciona a ele o sentimento de ganhar um presente de uma mulher nova, linda e artista, a capacidade de sonhar com peixes, sereias e o mar, já que ele mora no árido sertão, etc. É no contexto desse filme, por exemplo, que se destaca a leitura como interdição, angústia, sofrimento e dor.

Para Foucault, como vimos, um enunciado se repete originando uma formação de um determinado discurso. Deste modo, faz-se necessário exemplificar agora, em ao menos mais um texto fílmico, aspectos que denotam a leitura como interdição. Escolhemos uma seqüência da obra do diretor iraniano Moshen Makhmalbaf, intitulado *A caminho de Kandahar* (2001), quando se observa o modo como se realiza a leitura numa escola afegã e a relação do professor com seus alunos.

Arquiteticamente, a escola parece um pequeno templo muito rústico e se assemelha às demais residências locais. Os alunos que aí estão (somente do sexo masculino, uma vez que as mulheres não podem freqüentar o local), encontram-se sentados sob uma esteira no chão, com as pernas cruzadas, um livro grande aberto sobre elas, e movimentam-se sem parar para frente e para trás. A leitura é feita em voz alta, em um coro de vozes uníssona e ritmada. O professor aparece andando nessa sala de aula, e vez ou outra faz uma pergunta a algum aluno da classe sobre o conteúdo do livro que estão lendo, o Alcorão. Observa-se que o professor pergunta a um dos alunos sobre o funcionamento de uma arma (*Kalashnikov*) que se assemelha a uma metralhadora, sendo que a mesma se encontra nas mãos do garoto. Depois que ele ouve atentamente a resposta dada pelo aluno, corrigindo-o em um determinado ponto, o professor dirige-se a outro aluno e solicita a esse último que leia um determinado trecho do livro. Esse último não está executando os mesmos gestos corporais dos demais alunos, pois diz que as costas doem, mas imita a mesma voz ritmada do coro que até então se ouvia. Agindo assim, ele busca demonstrar ao professor seu saber diante do que ouve - o ritmo -, mas não consegue efetivamente decifrar os signos escritos que lê - as palavras -, pois parece não dominar o alfabeto afegão. O professor, por duas vezes, solicita que ele faça igual ao colega que se encontra ao lado dele. Esse último lê ritmado e faz os gestos necessários para a leitura sagrada. O primeiro menino não consegue fazer o mesmo e então, o professor, muito calmo, na frente dos demais alunos, diz que ele *não aprendeu e que está com a cabeça em outro lugar*, salientando, em voz alta, que se ele não aprender a ler corretamente será

expulso da escola. Neste momento, o mestre solicita para esse menino parar de ler e pede para chamar a sua mãe, pois quer falar com ela.

Observa-se por essa passagem, não só as relações de poder que existem na escola afegã, ou um aprendizado de uma leitura do texto verbal já bastante ultrapassada para os moldes ocidentais (voz alta), ou mesmo um conteúdo de um texto de cunho religioso, político e ideológico, cujo propósito é preparar crianças para guerrear. O que destacamos neste momento é a profunda angústia do aluno diante do texto e da aprendizagem da leitura, sentimento comum entre as crianças que ali se encontram, e isso pode ser visto pelas expressões faciais.

Neste contexto é que podemos destacar as relações entre esse filme e *Abril despedaçado*. Nas duas obras percebemos que os *sujeitos enunciativos* se assemelham. Em *Abril despedaçado* há um menino que sofre por não ser compreendido pelo seu tutor austero nos seus desejos mais íntimos; assim como em *A caminho do Kandahar* o menino na escola sofre humilhações por parte do tutor, o professor. Vê-se também que há *campos enunciativos* que se associam nos dois filmes. As atmosferas reinantes são de dor, sofrimento, seca, aridez e poucas expectativas diferenciadas para uma vida melhor.

Destacamos, assim, um outro enunciado que permanece igual de filme para filme: *a leitura como interdição*.

Neste momento, poder-se-ia perguntar se haveriam outros textos que também poderiam ser inseridos na análise. Foucault (1997) não restringe a análise nem a um determinado gênero, nem a uma determinada materialidade (imagens, palavras, fotos, quadros), nem a um determinado autor e tampouco a determinados objetos (coisas). Uma das preocupações deste filósofo foi o de tentar responder de que modo determinados discursos se formam, de que modo eles funcionam e como se pode descrevê-los. Com isso, o analista tem a liberdade em observar uma quantidade de textos e também de objetos que poderiam ser inseridos na análise, desde que eles constituam um mesmo enunciado discursivo.

Ou seja, os enunciados advindos de vários textos e agrupados em blocos é que gerariam as formações discursivas, formando determinados discursos sobre o objeto. As formações discursivas agrupadas é que constituem o sistema de funcionamento do arquivo discursivo. No caso, o nosso arquivo é um dos que tratam da questão da leitura.

A Leitura além do prazer e da interdição

A análise deste pequeno arquivo revelou, ainda que sucintamente, algumas práticas de como a leitura vem sendo discursivizada nos filmes durante as duas últimas décadas. Para alcançarmos tal objetivo, buscamos aplicar os princípios foucaultianos em algumas *visibilidades enunciativas*, cunhando um termo deleuziano.

Os dois primeiros filmes observados por nós, ou seja, *La lectrice* e *Infidelidade*, demonstraram um discurso no qual a leitura foi vista como *intimidade*. Por sua vez, dois outros filmes também analisados, *Abril despedaçado* e *A caminho de Kandahar*, já revelaram que a leitura foi objeto de *interdição* e de angústia. Deste modo, depreendemos dois *enunciados* que se inserem em duas *formações discursivas* distintas, mas que compõe um mesmo *arquivo* sobre a temática da leitura, ou seja, *a leitura relacionada à intimidade, ao prazer, ao gozo e a leitura relacionada à interdição, ao sofrimento, a angústia*.

Fica o convite para que outros pesquisadores se insiram na proposta foucaultiana, observando, assim, como diz Foucault (1997, p. 150), que **o arquivo define um nível particular: o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação**.

Referências bibliográficas

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: SALLES, Walter. EUA/ FRA/ SUI, 2001.

A CAMINHO DE KANDAHAR. Direção: Moshen Makhmalbaf. Irã, 2001.

FOUCAULT, Michel - *A arqueologia do saber*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. (Publicado originalmente em 1969).

_____. - *As palavras e as imagens*. In: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Coleção: Ditos & Escritos v. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 78-81.

GASPAR, Nádea Regina - *Foucault na linguagem cinematográfica*. Araraquara, UNESP/Car., 2004. [Tese de Doutorado em Lingüística e Língua Portuguesa].

O HOMEM QUE COPIAVA. Direção: FURTADO, Jorge. Porto Alegre, Casa do Cinema, 2003.

INFIDELIDADE. Direção: Adrian Lyne. Estados Unidos, 2002.

LA LECTRICE. Direção: DE VILLE, Michel. Amazônia: Abril Vídeo, 1988.

Início do cinema sonoro – a relação com a música popular no Brasil como em outros países

Fernando Morais da Costa (UFF)

O objetivo deste texto é traçar paralelos entre a passagem para o cinema definitivamente sonoro, do fim da década de 1920 à primeira metade dos anos 30, no Brasil e em países como Argentina, Portugal, México, Cuba. Tratam-se de experimentos análogos, e mais importante, de uma relação próxima, em todos estes países, e em outros que não chegaremos a citar, entre cinema sonoro, em seu início, e música popular. Outro ponto de aproximação é o fato de todos esses países estarem, à época, imersos em regimes políticos com pontos em comum, centralizadores, que buscavam aproximar-se da música popular e do cinema com o intuito de usá-los como ferramenta para a forja de uma integração e de uma identidade nacionais.

Para um rápido panorama da situação brasileira da passagem para o sonoro, devemos lembrar que surgiam, nos últimos momentos da década de 1920, os primeiros resultados das experiências que fariam os filmes falar em definitivo. A incipiente crítica de cinema no país tratava da discussão sobre os filmes falados com franca hostilidade, especialmente no caso de *O fã*, a publicação de vida curta do *Chaplin Club* carioca, apenas nove números, entre agosto de 1928 e dezembro de 1930. As primeiras impressões de *Cinearte* também seriam, via de regra, contrárias, embora não com a mesma veemência de *O fã*, e mais maleáveis, cambiantes frente ao sucesso inexorável das primeiras exhibições em terras brasileiras de filmes falados norte-americanos, além de esperançosas quanto à aceitação da produção sonora brasileira.

As revistas resenhariam a ocasião da chegada dos *talking films* à São Paulo e ao Rio de Janeiro. Em abril de 1929, estreava em São Paulo *Alta traição*, título nacional para *The patriot*, de Ernst Lubitsch. Ficariam famosos os gritos de Emil Jannings, “*Pahlen! Pahlen!*”, chamando o personagem de Lewis Stone. *Melodia da Broadway* (*Broadway Melody*), dirigido por Harry Beaumont, estreava no Rio de Janeiro a 22 de junho de 1929. Dois meses, portanto, depois da estréia do falado em São Paulo. Sergio Augusto informa que a primeira sessão contou ainda com dois curta-metragens: um, com o cônsul do Brasil em New York, Sebastião Sampaio, explicando que os presentes assistiriam a “uma projeção sonorizada”; o outro, uma sucessão de três números musicais, apresentados pela cantora lírica Yvette Rugel. Na seqüência, o musical norte-americano, da MGM (AUGUSTO, 1989, p. 76).

No segundo semestre do mesmo ano, surgiram em São Paulo resultados concretos da produção sonora brasileira. *Acabaram-se os otários*, produção de Luis de Barros estrelada por Genésio Arruada e Tom Bill, é sempre citado como o primeiro longa-metragem sonorizado no Brasil. A sincronização teria ficado a cargo de um aparelho inventado na própria produtora de Barros e Bill. O nome do aparelho é informado em *Cinearte* quando da crítica sobre o filme, em 18 de setembro: “Luis de Barros encontrou um sistema, *Sincrocine*, que julga ele suprirá a deficiência, ou antes, a lacuna até aqui existente no cinema brasileiro, e ainda, oferece a vantagem de não precisarmos recorrer aos aparelhos da *Western Electric* ou da *Radio Corporation*” (*Cinearte*, 18 de agosto de 1929, p. 21). *Acabaram-se os otários* estreava no Santa Helena em 2 de setembro de 1929, ficando em cartaz, em São Paulo, até 28 de fevereiro do ano seguinte. No decorrer de 1930, Luis de Barros daria continuidade à produção de filmes falados. Em abril era anunciado o lançamento de *Lua de mel* e *Messalina*. Em dezembro, era lançado *O babão*, paródia do sucesso norte-americano *O pagão*. Alex Viany informa que Genésio Arruada parodiava Ramon Novarro, o galã do musical norte-americano, “de cuecas, com sotaque de caipira paulista” cantando a paródia de *Pagan love song*, canção do filme original. Viany cita ainda Jurandyr Noronha, que lembrava da marcha *Dá*

nela, de Ary Barroso, sucesso do carnaval daquele ano na voz de Francisco Alves, também presente na trilha sonora (VIANY, 1959, p. 115-116). Em 23 de novembro de 1931, estreava no Cine Rosário *Coisas nossas*, sempre reconhecido como o primeiro grande sucesso do cinema sonoro brasileiro. Seria exibido naquele cinema até fevereiro do ano seguinte. No Rio de Janeiro, estrearia no Eldorado a 30 de novembro, uma semana depois do lançamento paulista. *O Estado de São Paulo* o anunciaria como “a consagração definitiva da indústria brasileira de filmes. O maior recorde de bilheteria deste ano, incluindo filmes de todas as procedências e nacionalidades”. Dirigido pelo norte-americano Wallace Downey, *Coisas nossas* contava com a popularidade do cantor de modinhas Paraguassú, que já estivera presente no próprio *Acabaram-se os otários* e no curta-metragem seminal *Bentevi*, experiência sonora de Paulo Benedetti, ainda em 1927. Benedetti, que já encontrava meios para sonorizar suas produções desde meados da década de 1910, também é o responsável por algumas das primeiras experiências em terras cariocas. A experimentação do italiano no Rio de Janeiro deu-se em setembro de 1929, em seu estúdio na rua Tavares Bastos, 153, no Catete. Benedetti faria uma série de curta-metragens musicais com músicos populares. *O Bando dos Tangarás* gravaria quatro músicas, dublando seus próprios discos para a câmera, entrando, assim, as imagens em sincronia com as músicas pré-gravadas. Almirante, Noel Rosa, João de Barro e os demais integrantes apareciam cantando, vestidos de sertanejos, as emboladas *Galo garnizé* e *Bole bole*, o lundu *Vamos falá do norte*, e o cateretê *Anedotas* (TINHORÃO, 1972, p. 251 e AUGUSTO, 1989, p. 78). Há registro de mais de uma dezena de filmes feitos por Benedetti neste formato. É sempre citado o papel central da Cinédia, fundada por Adhemar Gonzaga em 15 de março de 1930, na produção e difusão do cinema sonoro no Rio de Janeiro. Após a primeira produção, ainda muda, *Lábios sem beijos*, e os filmes a meio caminho entre o mudo e o sonoro *Mulher* e *Ganga Bruta*, Gonzaga investiria na produção de musicais, e encontraria o caminho do sucesso. *A voz do carnaval*, dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, estrearia em 6 de março de 1933, na semana seguinte aos festejos do título. Gonzaga substituíra fazia pouco tempo a inicial gravação do som em discos, com o Vitaphone, pela novidade do

som ótico, suporte que viria a sedimentar de vez a união, agora inexpugnável, entre sons e imagens. O texto organizado por Alice Gonzaga resume a mudança técnica: “Não há música encaixada por meio de discos, nem barulhos simulados, mas o autêntico som dos festejos, apanhados e gravados diretamente. Primeiro carnaval com som” (GONZAGA, 1987, p. 42). *A voz do carnaval* alternava essas cenas, gravadas durante a festa na rua, com partes encenadas. O rei momo, interpretado por Palitos, chega ao Rio de Janeiro, desembarcando na Praça Mauá. É aclamado pelo povo, desfila pela Avenida Rio Branco, é entronizado, e resolve fugir, para ver o carnaval. A história é entremeada com números musicais. Carmem Miranda canta com Lamartine Babo *Moleque indigesto*, do próprio Lamartine, e *Good-bye, boy!*, de Assis Valente. Outras músicas de Lamartine, *Fita amarela* de Noel Rosa, entre outras, completam o *set* de canções. Era o início de uma linhagem que daria, nos anos seguintes, até 1936, nos sempre citados *Alô alô Brasil*, de 1935, *Estudantes*, do mesmo ano, *Alô alô carnaval*, de 1936. Mário Reis, Francisco Alves, Aurora Miranda, Carmem Miranda, Almirante, Dircinha Batista, todos interpretes de importância incontornável naquele período, estendiam seu sucesso às telas de cinema. A presença dos cantores de sucesso do rádio em todos esses filmes garantiriam para a Cinédia a simpatia do público. João Luiz Vieira afirma que “a inovação do som permitiu a visualização das vozes de cantores e cantoras já populares no disco e no rádio, ao ritmo de sambas e marchinhas inscritos, por sua vez, no universo maior do carnaval” (VIEIRA, 1987, p. 141). João Luiz Vieira entende ainda aquele grupo de filmes como o embrião da chanchada carioca das décadas de 1940 e 1950, ao afirmar que “a união entre o cinema e a música brasileira, identificada para sempre com o cinema que se fez no Rio de Janeiro, possibilitou a sobrevivência e garantiu a permanência do cinema brasileiro nas telas do país” (VIEIRA, 1987, p. 141).

Aquelas produções podem ser entendidas ainda como uma contribuição por parte do cinema para o fenômeno chamado por Hermano Viana de “ascensão social do samba”. Na década de 1930, de forma abrupta, o ritmo deixava suas origens rurais e sua condição marginal no Rio de Janeiro para ser elevado à

expressão máxima da música carioca, e posteriormente, nacional. Não faltaram para isso impulsos dados pelo governo de Getúlio Vargas, que chegaria a levar sambistas de prestígio para recepcionar líderes estrangeiros no Palácio da República; pela Rádio Nacional, que encamparia a mudança da execução de música erudita para popular no rádio, e veicularia o samba para todo o país; o próprio embranquecimento do samba, cantado por intérpretes que não mais tinham origens no morro, como Mário Reis, composto por Noel Rosa, por Ary Barroso, e não somente pelos compositores do morro. O samba, arredondado para tomar a forma de material de consumo, passaria a ser entendido pelo Estado Novo de Getúlio como um fator de integração nacional.

A relação de proximidade com a música popular, e mesmo do rádio, nos primeiros tempos do cinema sonoro deu-se no Brasil como em vários outros países. Não é difícil desenhar um mapa dos anos iniciais do cinema sonoro no qual a relação com as músicas nacionais marca pontos de convergência entre o Brasil e, pelo menos, Portugal, Argentina, Cuba, México.

Estreava em 18 de junho de 1931, no São Luis, em Lisboa, a primeira produção portuguesa falada, *A severa*, de Leitão de Barros. Luis de Pina comenta a função da música, que marca uma bipartição entre momentos de alegria, nas cenas ambientadas entre ciganos e “gente do povo”, como é o caso do *Solidó do Timpanas Boleeiro*, e de melancolia, como é exemplo *O fado da Severa*. A Severa em questão é Maria Severa, a protagonista, interpretada por Dina Moreira. Estrearia em 7 de novembro de 1933, no mesmo São Luis, *A canção de Lisboa*, dirigido por Cottinelli Telmo (PINA, 1986, p. 72-73). Luis de Pina e Lisa Shaw percebem em *A canção de Lisboa* o embrião daqueles filmes que seriam, mais tarde, agrupados sob o nome de “comédias à portuguesa”. Luis Reis Torgal as define como “uma série de filmes a qual tinha como palco privilegiado a música portuguesa (o fado, ou a música ligeira ou a música folclórica) sem se encontrar obrigatoriamente na categoria de filme musical” (TORGAL, 2000, p. 25). Exemplos conhecidos de comédias à portuguesa são *O pai tirano*, de Antônio Lopes Ribeiro (1941); *O pátio das cantigas*, produzido pelo mesmo, e dirigido por seu irmão,

Francisco Ribeiro (1943); *O costa do castelo* (1943) e *A menina do rádio* (1944), ambos de Arthur Duarte. Lisa Shaw ressalta que a discussão sobre o fado, e sobre o seu papel naqueles filmes, está ligada ao aumento do espaço dado a ele a partir dos anos 30, o que acaba por formar uma ligação daqueles filmes com o rádio. Como já vimos, a frase acima se aplicaria ao caso brasileiro, se trocássemos a palavra 'fado' pela palavra 'samba'. O que estamos por ver é que se trocássemos ainda 'fado' ou 'samba' por 'tango', a sentença despreveria o caso argentino.

Paulo Paranaguá lembra que já na década de 1920, o tango, ainda marginal (como era, no Brasil, o samba, na mesma época), encontrava espaço nas salas de cinema, como música de acompanhamento (o que também é análogo ao caso brasileiro, com relação aos músicos de choro). A proximidade entre as primeiras experiências sonoras no Brasil na Argentina fica evidente no caso da associação do produtor Federico Valle com Carlos Gardel para filmarem uma série de dez curta-metragens cantados, que seriam os primeiros testes com a gravação de som ótico, em 1929, como fizera Benedetti, no Rio de Janeiro, no mesmo ano, só que ainda com os discos. A passagem para o som ótico na Argentina daria fim ao chamado período *tartamudo*, da paliativa sonorização por discos. Gardel ocuparia papel de destaque no período inicial do cinema sonoro, ao rodar cerca de dez filmes falados para a Paramount, nos EUA e na França (exemplo dessa produção é *El día que me quieras*, dirigido por John Reinhardt, em 1935, em que a canção título toca várias vezes, com variados arranjos e funções; *Tango Bar*, do mesmo ano, em que o sucesso *Por una cabeza* também tem espaço e funções consideráveis). Antes disso, porém, o aproveitamento das estrelas do rádio também seria a tônica dos primeiros sucessos do cinema sonoro argentino. *Tango*, dirigido por Luis Moglia Barth, em 1933, seria um exemplo claro. Na esteira de *Tango*, viriam *Ídolos de la radio*, de Eduardo Moreira (1934), *Calles de Buenos Aires* (1933), *Manaña es domingo* (1934), ambos de Negro Ferreyra. A relação com o rádio e com as canções é óbvia. Paranaguá comenta que títulos de filmes copiavam os das músicas e vice-versa (PARANAGUÁ, 1984, p. 41-44). Sérgio Augusto lembra que a associação entre os dois meios seguiria pela década de

1930 afora. *Radio bar*, de Manuel Romero, de 1936, seria um exemplo dessa continuidade (AUGUSTO, 1989, p. 69). A *Lumiton*, produtora da primeira hora do cinema sonoro argentino fôra fundada por oriundos do rádio. Seu primeiro filme, *Los tres berretines*, de direção coletiva, mistura tango e futebol em uma franca tentativa de cinema popular. Luis Sandrini interpreta um compositor atrapalhado, que não consegue cantar, embora assovie bem as melodias que compõe.

Paranaguá lembra ainda que a forte relação entre cinema e rádio pode ser aferida na produção de outros países da América do Sul. Cita o aproveitamento de vedetes do rádio no cinema peruano, no uruguaio (*Radio candelario*, de Rafael Jorge Abelda, de 1938, seria um exemplo) e em Cuba. Na ilha, a música local seria um dos motores da tardia passagem para o sonoro. São exemplos, óbvios já pelos títulos, *Cancionero cubano*, de Jaime Salvador, de 1939, e *Siboney*, de Juan Orol, do mesmo ano, com a estrela Maria Antonieta Póns (PARANAGUÁ, 1984, p. 60-61). Antes dos longa-metragens, as primeiras experiências em filmes curtos já trariam a marca da música popular. Em agosto de 1938, *El origen de la rumba* seria uma dos primeiros resultados do cinema sonoro cubano. Naqueles anos das primeiras produções, a ilha convivia com a disputa pelo mercado exibidor de filmes sonoros. Produções norte-americanas e européias arrebatavam a maior parte do circuito. Filmes falados em espanhol estavam relegados a um circuito minoritário. A *Ankino*, distribuidora de produções soviéticas, que já contava com o mercado estadunidense, entrava na ilha. Sucessos do cinema sonoro estrangeiro eram curiosamente adaptados para virarem programas de rádio. (DOUGLAS, 1986, p. 60-67) Maurício de Bragança lembra a importância da imbricação com o rádio também nos primeiros anos do cinema sonoro mexicano. *Santa*, de 1931, o primeiro falado, tem música de Agustin Lara, ícone do bolero mexicano, além de ser homônimo de um livro de 1907, importante para, segundo Bragança, a fundação de um imaginário sobre a prostituta, a mulher pública, ícone do naturalismo mexicano. As intervenções musicais têm papel preponderante no filme, tanto na forma do bolero, quanto pela presença de *mariachis*, de uma orquestra de baile, de música flamenca. Grande exemplo de uso da música, em conformidade com

ruídos significativos para a narrativa e em relação estreita com momentos de silêncio não menos importantes, está em *La mujer del puerto*, dirigido por Arcady Boytler, em 1934. Destaca-se o *travelling* que descortina o fato da música tema, percebida inicialmente como trilha sonora não diegética, estar sendo cantada, em quadro, pela personagem principal. Bragança comenta o papel do cinema em cristalizar um processo pelo qual o bolero teria que passar, perdendo suas raízes rurais para se tornar um fenômeno de consumo urbano. Mais uma vez, a frase, e o argumento, se aplicariam ao samba.

Sérgio Augusto lembra que a chegada do cinema sonoro no México coincide com a passagem do general Lázaro Cardenas pela presidência, de 1934 a 1940. O mesmo jornalista, no mesmo texto, não deixa esquecer que o mesmo acontece na Argentina, com Perón, mais tarde, liderando a conjuntura em que, como diz Paranaguá, o tango é alçado à fator de nacionalização, também com a contribuição do cinema sonoro (AUGUSTO, 1989, p. 70-71 e PARANAGUÁ, 1984, p. 41). No Brasil, o Estado Novo de Vargas elegeria o samba para servir ao mesmo propósito. Lisa Shaw e Paulo Jorge Granja fazem a conexão entre o crescimento do espaço dado ao fado, o incipiente cinema sonoro português e a conformidade de sua representação de uma sociedade sob o julgo de Salazar, e lembram a equivalência da situação espanhola, sob Franco.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

DOUGLAS, Maria Eulalia. *La tienda negra (El cine en Cuba 1897-1990)*. La habana: Cinemateca de Cuba, 1986.

GONZAGA, Alice. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina – longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

PINA, Luis de. *História do cinema português*. Mem Martins: Europa-América, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

TORGAL, Luis Reis de. *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de leitores, 2000.

VIANNA, Hermanno. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

Filmando a música: as variações da escuta no filme de François Girard

Suzana Reck Miranda (Anhembi-Morumbi/Unicamp)

O filme começa. Ainda com a tela preta, ouve-se um ruído de vento. O primeiro intertítulo (*Rhombus Media present*) informa a produtora envolvida. O segundo, o nome do filme (*Thirty Two Short Films about Glenn Gould*). A seguir, vem uma imagem com uma luz muito clara, mostrando um lago branco, coberto de neve e gelo. Bem ao fundo da imagem, há um pequeno ponto escuro que se move. À medida que o ponto se aproxima, é possível perceber que se trata de uma pessoa caminhando. A câmera está fixa e a pessoa se desloca para frente, em direção a ela.

Em seguida, começa a soar uma música cujo volume aumenta aos poucos: é a Ária das *Variações Goldberg* (BWV 998) de Johann Sebastian Bach, executada ao piano. No final deste plano-sequência, o ruído dos passos também cresce gradativamente. A pessoa – um homem trajando vestes escuras e apropriadas para baixas temperaturas (sobretudo, cachecol, luvas, botas e chapéu de lã) – interrompe sua caminhada no exato momento em que a música termina. Com os braços cruzados, ele pára e contempla a paisagem, girando o rosto da esquerda para a direita. Corta.

Esta é a descrição do primeiro dos 32 curtas que integram o filme do canadense François Girard sobre o pianista Glenn Gould, objeto de estudo deste texto. O objetivo é demonstrar uma semelhança estrutural entre este curta inicial e a Ária que dá início às *Variações Goldberg*, de Bach, peça crucial no repertório

de Gould, que dela gravou diferentes versões no início da carreira e no final da vida. Enquanto “aberturas”, o curta e a Ária trazem elementos a serem retomados e desenvolvidos ao longo do filme e da peça musical, característica que revela o método original de tradução intersemiótica desenvolvido por Girard para contar a biografia de Gould, através de sua relação com a música.

Escutando a Ária: O Começo

Como foi dito, a Ária de Bach surge discretamente no curta, crescendo aos poucos, à medida que o personagem se aproxima da câmera. Outro som que gradativamente se destaca é o ruído dos passos do personagem. Momentos antes de a melodia terminar, os passos entram em sincronia rítmica com a música e o personagem pára de caminhar exatamente nas notas finais.

Inicialmente, a música parece ser apenas um fundo musical. Porém, a variação da sua intensidade acrescenta novos sentidos a esta percepção. O crescendo musical, coincidindo com o dos passos, dá a impressão de que sua fonte sonora está inicialmente longe, aproximando-se aos poucos, junto com a pessoa que está caminhando no lago congelado. Tal fato sugere que o personagem “é” a fonte sonora, ou seja, como em um efeito mágico, a música é trazida por ele. Entretanto, não há uma justificativa visível na imagem para esta hipótese, o que leva o espectador a construir uma interpretação subjetiva: a origem da música pode ser o pensamento do personagem (suposição que se confirma ao longo do filme).

O que Girard constrói, neste curta, é uma quebra peculiar na percepção do espectador que, mesmo não vendo a fonte sonora, percebe a música conectada ao personagem. Enquanto os ruídos “realistas” conformam o espaço sonoro ficcional, a Ária de Bach determina um campo de escuta subjetiva, mediada pela audição mental do personagem. Ou seja, o som do vento é automaticamente atribuído, pelo espectador, à paisagem gélida e o dos passos, ao personagem que se aproxima. A música, porém, pertence a um outro canal de escuta.

Graças às prerrogativas técnicas do cinema, Girard estabelece uma relação entre a fonte sonora da música de Bach e a escuta mental do personagem. É este acesso ao pensamento via escuta mental que permite ao curta revelar algo que é inacessível à imagem, pois a música representa, numa espécie de procedimento mágico, o pensamento de alguém. O espectador, ao escutar a música articulada desta forma em relação à imagem, é convidado a subjetivamente partilhar deste pensamento. Qual a intenção deste efeito?

O filme se anuncia como sendo sobre Glenn Gould. Assim, a inferência lógica é que o personagem que se aproxima é o pianista. A música que soa realmente é a versão de Gould da obra de Bach. Os *experts* logo a identificam como a primeira versão histórica, de 1955, quando o então jovem músico estreou no mercado de gravações. Com esta versão das *Variações Goldberg*, alcançou reconhecimento mundial. Esta foi também uma das obras que ele regravou e, coincidentemente, foi sua última gravação lançada no mercado, pouco antes da sua morte, ocorrida em 1982.

Conhecer um pouco do mundo da música ajuda a revelar sentidos ao filme de Girard. Mas, injunções podem ser feitas mesmo pelo espectador não familiarizado, como bem aponta Michel Chion no seu conceito de “contrato audiovisual” (CHION, 1990): informações sonoras e visuais, quando percebidas conjuntamente, mutuamente se influenciam. Ou seja, independentemente de o espectador saber que a música é uma gravação de Gould, poderá conectá-la ao mundo do personagem ao perceber, através dos elementos sonoros e visuais, a construção de uma escuta subjetiva, no sentido definido por Chion.

Para o autor, o ponto de escuta torna mais complexo o ponto de vista por apresentar também um sentido espacial (de que ponto do espaço figurado na tela um som é escutado) além de um sentido subjetivo (que personagem está escutando o que o espectador escuta). Assim como o ponto de vista fornece ao espectador a “visão” de um personagem, o ponto de escuta revela o que (e como) o personagem escuta (CHION, 1990, p. 79-80).

Em ambos os casos, “é a imagem que cria o ponto de escuta (...) merecendo o seu nome de *ponto*”, diz Chion. Ou seja, segundo o autor, não é o som que decide de que lugar ele vem (na verdade, no cinema todo o som vem de um autofalante) e sim a imagem. É ela que dirá ao espectador quem escuta ou ainda de que ponto da tela um som está sendo emitido (CHION, 1990, p.80- 81).

Nem sempre o ponto de escuta e o ponto de vista coincidem. Aliás, Chion chama a atenção para o fato de que a sensação “realista” de uma correspondência entre a distância de um objeto (ou alguém) filmado e a do som por ele emitido é algo “postulado” (CHION, 1985, p. 51-57). Transgredir esta característica é bastante comum. O que ocorre neste exemplo de Girard não é exatamente uma falta de correspondência entre a distância do que se vê e do que se escuta, mas sim um contraste entre o olhar “objetivo” do espectador (que vê Gould se aproximar da câmera) e uma interferência musical que o convida a tomar uma posição subjetiva (ao compartilhar a escuta mental de Gould). Pois, neste caso, o “como” se escuta também ajuda a revelar “quem” escuta. Com este recurso, o curta “apresenta” Gould não apenas revelando seu corpo, que caminha num lago congelado, mas também sua mente, traduzida por sua performance da obra de Bach, através deste “contrato” – como diria Chion – estabelecido entre a articulação som/imagem.

Desta forma, o espectador, enquanto vê Gould se aproximando, entra em contato com dois campos auditivos distintos: uma escuta objetiva (para interpretar os ruídos realistas) e uma subjetiva (para compartilhar a audição mental do personagem). Estes dois “canais” de escuta se relacionam polifonicamente não apenas num sentido espacial (onde o espectador lida com duas escutas possíveis que se propagam no espaço ficcional), mas também em um sentido temporal (a marcação rítmica dos passos do personagem coincide com o tempo musical, o que aproxima estes canais de escuta). Fato este que lembra uma característica bastante comum na percepção sonora de uma composição musical contrapontística, na qual vozes horizontalmente independentes se relacionam verticalmente através de relações harmônicas e de uma pulsação rítmica comum, como o que ocorre nas composições de Bach.

Desenvolvendo a Ária: O Todo e a Idéia Inicial

Além da ligação cadenciada entre a intensidade sonora e a aproximação do personagem, a Ária permite outras conexões com este curta. Interpretada por Glenn Gould, ela é um forte índice tanto do seu autor, Johann Sebastian Bach, que pertence a um determinado período e estilo da História da Música Ocidental, quanto de Gould, intérprete contemporâneo. Bach e Gould, por sua vez, se ligam a esta pessoa que se aproxima da objetiva da câmera, ligação explicitada e desenvolvida no decorrer dos pequenos filmes que se sucedem. Gould foi considerado um dos principais intérpretes do século XX da obra para teclado de Bach, introduzindo novas concepções estéticas para a performance e gerando muita polêmica entre os historiadores e críticos da música.

As *Variações Goldberg* são constituídas de 32 peças. A primeira, Ária (uma Sarabanda em estilo francês), apresenta o tema que servirá de base para trinta variações. No final da obra, a mesma Ária inicial é retomada. O filme de Girard, composto de 32 curtas, também começa e termina com a mesma imagem. Embora não seja exatamente a mesma tomada, as imagens foram realizadas na mesma locação e a câmera ocupa a mesma posição. Assim, o mesmo lago congelado abre e encerra os curtas, que nada mais são do que “variações” desses elementos centrais do universo de Glenn Gould: o frio, a amplidão, a solidão e a música de Bach.

Bach partiu principalmente das progressões harmônicas derivadas da linha do baixo da Ária e elaborou variações através de diferentes formas musicais: cânones, fugas, danças, entre outras. François Girard também utiliza diferentes formatos imagéticos para realizar as suas variações em torno da figura do pianista, alternando entrevistas e depoimentos (imagens documentais) com dramatizações do ator Colm Feore interpretando Glenn Gould, além de imagens realistas encadeadas com imagens abstratas (uma animação de Norman McLaren, por exemplo).

Composta em 1725, para o “Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach”, esta Ária inicial é uma peça binária, regular. Cada parte contém 16 compassos, totalizando 32. Excetuando-se as variações nº 3 e 30, que possuem 16 compassos (duas partes com 8 compassos cada), as 28 restantes apresentam a mesma divisão de compassos da Ária. Mesmo com esta regularidade matemática, as variações apresentam um caráter bastante livre em relação ao desenvolvimento das idéias musicais. Isso ocorre, em parte, por não ser a melodia da Ária que serve de base para as variações, mas sim o encadeamento harmônico do baixo. Por fim, o “Exercício para Teclado” – título original das *Variações Goldberg* – como um todo se divide em duas partes, cada uma contendo 16 peças. A variação nº17 é uma peça de abertura, indicando que uma nova etapa irá começar.

Girard também usou algumas subdivisões ao longo dos seus 32 pequenos filmes. Assim como ocorre na peça musical, o 17º curta (*Solitude*) também apresenta um caráter de “recomeço”, já que retoma a paisagem apresentada no curta inicial, como se fosse uma continuação do plano-sequência introdutório. Gould (interpretado por Feore), reaparece no mesmo lago congelado e deserto. Ele também entra no quadro caminhando, desta vez, pelo lado direito da tela e enquadrado num plano de conjunto (no curta inicial, Gould surge como um ponto preto que, aos poucos, se desloca no centro da imagem).

Além do paralelismo entre a forma das *Variações Goldberg* e a estrutura do filme de Girard, outra relação pode ser levantada logo no primeiro curta: um diálogo existente entre alguns elementos do universo gouldiano e as opções estéticas de Girard. Um dos elementos presente em vários momentos do filme é uma releitura visual do acervo iconográfico sobre Gould. A paisagem branca do primeiro curta é uma alusão a uma das muitas fotografias feitas por Don Hunstein para a *Columbia Records*.

Esta paisagem gelada e deserta sugere o gélido e pouco habitado norte do Canadá, região que exercia forte atração sobre Gould e, ao mesmo tempo, reflete as sensações de solidão e isolamento, muito cultivadas por Gould durante

a vida. “Eu sempre tive a intuição que para cada hora passada com outros seres humanos você necessita de ‘x’ horas sozinho. O que representa este ‘x’ eu não sei exatamente...2 e 7/8 ou 7 e 2/8...seja o que for, é essencial...”, disse o pianista numa entrevista a Jonatthan Cott¹, dramatizada no 17º curta (*Solitude*).

O norte sempre foi um tema de grande fascínio para Gould. Nesta mesma entrevista ele fala que seu sonho era passar um inverno no Círculo Polar Ártico: “As pessoas vão lá no verão. Mas no inverno é sempre noite”, continua Gould. Parte deste fascínio estava embutido no interesse pelo cotidiano desta área gelada e escura, onde a natureza impõe dificuldades que induzem um modo de vida diferente e solitário. Embora nunca tenha ido ao extremo norte, Gould transformou sua curiosidade em reflexão filosófica e estética através da realização de uma série de documentários radiofônicos denominada *The Solitude Trilogy*.

Composta por três programas, a série explora justamente a idéia de solidão em três diferentes regiões canadenses: o vasto território do norte, as comunidades de pescadores da região leste e as comunidades religiosas da província de Manitoba. As três partes contêm depoimentos de diversas pessoas editados de acordo com roteiros elaborados por Gould. Embora enfatizem a palavra, os roteiros incluem também, em alguns momentos, sons e música. Todo o material é misturado polifonicamente e não há uma preocupação com a íntegra ou com o valor semântico dos depoimentos. Gould construiu os roteiros pensando em formas musicais e refletiu sobre suas idéias em um artigo em forma de entrevista, chamado *Radio as Music*².

O tema predominante da primeira parte, *The Idea of North*, são as diferentes experiências que cinco pessoas tiveram em relação aos longínquos Territórios do Norte. Gould se interessava principalmente por como as pessoas se comportam em um lugar tão isolado e solitário. A segunda parte da trilogia, *The Latecomers*, também trata de uma região canadense distante - *Newfoundland* - famosa por ter sido tomada por *vikings* por volta do século XIII, ou seja, muito antes do “descobrimento” do Continente Americano. Mais uma vez, temas sobre

solidão e isolamento são explorados, agora através das vozes de treze pessoas, cuidadosamente editadas juntamente com o som do mar, que serve como “baixo contínuo”. Em *Quiet in the Land*, a última parte do programa, Gould elaborou uma estrutura polifônica ainda mais rica. Em vários momentos, realizou “imitações” típicas de formas contrapontísticas musicais. O tema agora gira em torno dos *Menonitas*, religiosos radicais que seguem o Velho Testamento e vivem em comunidades isoladas, longe de eletrodomésticos, carros e/ou qualquer utilitário que não esteja de acordo com a filosofia da congregação. Entre sons de sinos, crianças brincando, hinos religiosos, músicas, Gould teceu uma complexa estrutura de nove vozes que discorrem sobre assuntos filosóficos e religiosos, muitas vezes contraditórios entre si.

Quanto ao filme de Girard, a paisagem da imagem inicial pode ser considerada como uma interpretação visual desta “idéia do norte” que impressionava Gould e sua trilha sonora, como uma referência às técnicas de edição usadas pelo pianista. Pois, além do efeito contrapontístico, os programas que compõem a trilogia de Gould exploram, em vários momentos, o “aumento gradativo de um som” que sugere um efeito de aproximação subjetiva da fonte sonora. Ora a fala de um determinado personagem ganha destaque, ora a sutileza de uma paisagem sonora.

Enfim, Girard parte de uma paisagem que reflete uma sensação de isolamento (alguém caminha num lugar gélido, deserto e infinito) e desenvolve nela um espaço sonoro cuja textura explora diferentes níveis de escuta. Um dos fatores que reforça esta característica é justamente o emprego do aumento gradativo de determinados sons (a música de Bach e os passos do personagem). Vento, passos e música criam, através das intensidades variadas, uma percepção sonora complexa, lembrando a forma como Gould, através da variação do volume, estabelecia uma paisagem sonora subjetiva para os seus ouvintes .

Retomando a Ária: Elementos Finais

Concluindo a reflexão sobre os elementos visuais e sonoros do curta que abre o filme de Girard, é preciso destacar ainda uma outra informação: a gradativa presença “física” de Gould, representada pelo ator Colm Feore. O figurino (sobretudo preto, chapéu, botas) e o gestual (ombros curvados e encolhidos, mãos escondidas) foram cuidadosamente reconstituídos a partir de registros (fotografias, filmes) do verdadeiro Gould. Embora possam parecer, inicialmente, triviais (no contexto deste curta), estes elementos visuais são relevantes no universo gouldiano. Tanto que eles também serão retomados e desenvolvidos em outros curtas. Por exemplo, sabe-se que Gould vestia roupas de inverno mesmo durante o verão e este “figurino constante” constitui uma das muitas características ditas “excêntricas” de sua personalidade, algo que o filme de Girard também considera.

Quanto aos gestos, características mais complexas podem ser delineadas. Embora o filme reconstitua de maneira notável a expressão corpórea de Gould, tal representação se restringe a “atos” mais corriqueiros. Não há sequer uma única imagem onde Feore tenha que “tocar piano”. Em princípio, esta escolha pode parecer uma solução simplista, visto que representar o gestual de uma performance de Gould é algo complicado. Porém, o conjunto de curtas acaba demonstrando que Girard lidou com o “êxtase” da performance musical de acordo com uma concepção gouldiana: um afastamento das salas de concerto e uma priorização das gravações. Priorização que não se restringe à presença das gravações de Gould nos curtas, mas se estende à gravação da banda-sonora do filme todo.

Por fim, vale destacar que, embora o curta promova uma “leitura polifônica”, pois nele coexistem vários aspectos do pensamento, da reflexão e da estética gouldianas, uma idéia de unidade estrutural predomina, na medida em que tudo gira em torno de um elemento único, solitário. É uma única tomada, com a câmera em uma única posição. Na paisagem, há o predomínio de uma única cor (branco) e apenas uma pessoa caminha, cujas roupas são predominantemente

escuras. A natureza produz um único som, o vento, e a música possui um único timbre, piano. Este caráter singular torna-se plural quando Gould se aproxima pois, é a partir da sincronia dos seus passos com a música que as múltiplas interpretações tornam-se evidentes.

Diante das características levantadas, pode-se dizer que o curta de abertura funciona como a Ária da peça de Bach. Ele é apenas um começo, a apresentação de um tema. Algo que será desenvolvido, ampliado, variado e retomado no decorrer dos *Thirty Two Short Films about Glenn Gould*.

Referências bibliográficas

CHION, Michel. *Le Son au Cinema*. Paris: Editions de l'Etoile, 1985.

CHION, Michel.. *L'audio-vision*. Paris: Nathan, 1990.

PAGE, Tim (org.). *The Glenn Gould Reader*. Toronto: Lester & Orpen Dennys Publishers, 1984.

ROBERTS, John P.Lee "Glenn Gould: um examen des documentaries de la Trilogie Solitude" in: GUERTIN, Ghyslaine (org.). *Glenn Gould Pluriel*. Quebec: Louise Courteau - Éditrice, 1988.

ROBERTS, John P.Lee (ed.) *The Art of Glenn Gould: Reflections of a Musical Genius*. Toronto: Malcon Lester books, 1999.

-
1. Entrevista originalmente publicada na *Rolling Stone Magazine*, vol. 167, 15 de agosto de 1974, pp.38-46.
 2. "Radio as Music: Glenn Gould in conversation with John Jessop" in: PAGE, Tim (org.). *The Glenn Gould Reader*. Toronto: Lester & Orpen Dennys Publishers, 1984.



Cinema latino-americano



O pensamento de Frantz Fanon no cinema latino-americano

Fabián Núñez (UFF)¹

O nosso trabalho visa a reconhecer alguns elementos das idéias do teórico antilhano Frantz Fanon na teoria do *Terceiro Cinema* de Fernando Solanas e Octavio Getino. Para isso, iremos analisar alguns tópicos do pensamento fanoniano e, posteriormente, vê-los aplicados na teoria cinematográfica.

Antes de tudo, faremos um breve parêntese para frisar que as teorias cinematográficas latino-americanas são reflexões associadas à prática. Eis uma de suas singularidades. São, em geral, cineastas-teóricos, que formulam não apenas uma nova estética, mas também, em alguns casos, um novo modelo de produção. Portanto, descrentes da função da crítica cinematográfica de seus países, ocupam esse papel de reflexão fora dos meios tradicionais, assim como fora da academia, diferentemente da sua contemporânea cine-semiologia.

Estando cômnicos disso, vemos uma teoria voltada à crítica ao cinema de espetáculo, o que provoca uma outra forma de pensar o espectador. E, por conseguinte, chega a alcançar um paradoxo, que torna original a teoria cinematográfica latino-americana: é justamente por tomar como ponto de partida a relação com fatores extracinetográficos, que tais teóricos formulam as suas contribuições à teoria cinematográfica. Em suma, é o descentramento em relação ao campo cinematográfico que provoca a contribuição latino-americana à teoria do cinema.²

Fanon, em *Os condenados da terra*, descreve o processo de descolonização como uma criação de homens novos. Uma auto-criação, pois a “coisa” colonizada

se torna homem no próprio processo de sua libertação. O mundo colonial é um universo dividido em dois, e o que o define é apenas um conceito – a *violência*: (...) *le colonialisme n'est pas une machine à penser, n'est pas un corps doué de raison. Il est la violence à l'état de nature et ne peut s'incliner que devant une plus grande violence.* (FANON, 1991, p. 92)

O conceito utilizado por Fanon é o de maniqueísmo. Portanto, o mundo colonial é um universo bi-polarizado, cuja essência é a violência, pois se trata do contato direto, sem véus, de dois elementos opostos e contraditórios: o colonizador e o colonizado. Após a descrição do que é o colonialismo, Fanon se preocupa em pensar os mecanismos da contra-violência que define o processo de descolonização. E, portanto, reconhece o primeiro ímpeto de contra-violência exercida em atos voluntários e sem orientação. Cabe uma organização desse esforço para conferir um papel político a essa resposta que o colonizado dá à violência cotidiana e sistemática do mundo colonial. Portanto, após o amadurecimento político das massas, cabe a uma organização orientar tais atos, mas sem cair na centralização excessiva.

Num dos seus capítulos mais lúcidos, intitulado *Desventuras da consciência nacional*, Fanon frisa a importância da fase nacional no processo de descolonização, mas constantemente alerta sobre o perigo que ronda a África acerca das “burguesias nacionais”. Fanon é sumamente crítico a essa camada social, oriunda da diversificação da economia colonial, mas, sempre, associada aos interesses estrangeiros:

La phase bourgeoise dans les pays sous-développés ne se justifierait que dans la mesure où la bourgeoisie nationale serait suffisamment puissante économiquement et techniquement pour édifier une société bourgeoise, créer les conditions de développement d'un prolétariat important, industrialiser l'agriculture, rendre possible enfin une authentique culture nationale.

Une bourgeoisie telle qu'elle s'est développée en Europe a pu, tout en renforçant sa propre puissance, élaborer une idéologie. Cette bourgeoisie dynamique, instruite, laïque a réussi pleinement son entreprise d'accumulation du capital et a donné à la nation un minimum de prospérité. Dans les pays sous-développés, nous avons vu qu'il n'existait pas de véritable bourgeoisie mais une sorte de petite caste aux dents longues, avide et vorace, dominée par l'esprit gagne-petit et qui s'accommode des dividendes que lui assure l'ancienne puissance coloniale. Cette bourgeoisie à la petite semaine se révèle incapable de grandes idées, d'inventivité. Elle se souvient de ce qu'elle a lu dans les manuels occidentaux et imperceptiblement elle se transforme non plus en réplique de l'Europe mais en sa caricature. (FANON, 1991, pp. 216-7)

O exemplo sempre citado são os países da América Latina. Fanon, textualmente, solicita aos africanos voltarem seus olhos ao continente latino-americano como um alerta constante. Portanto, o conceito de nação deve se vincular ao trabalho coletivo de modernização da economia e da melhoria das condições de vida do povo. Não é possível sustentar uma doutrina política ou um programa somente no nacionalismo. Conquistada a independência, a consciência nacional deve ser rapidamente substituída por uma consciência política e social. E, segundo o discurso exaltado de Fanon, os povos subdesenvolvidos, ao contrário do que o colonizador difunde, adquirem rapidamente o seu aprendizado político.

O intelectual também se insere no processo de descolonização. O papel da cultura na luta contra o colonialismo é um dos temas caros a Fanon. Inicialmente, citaremos o que o autor antilhano entende por uma cultura nacional:

La culture nationale n'est pas le folklore où un populisme abstrait a cru découvrir la vérité du peuple. Elle n'est pas cette masse sédimentée de gestes purs, c'est-à-dire de moins en moins rattachable à la réalité présente du peuple. La culture nationale est l'ensemble des efforts faits par un peuple sur le plan de la pensée pour décrire, justifier et chanter l'action à travers laquelle le peuple s'est constitué et s'est maintenu. La

culture nationale, dans les pays sous-développés doit donc se situer au centre même de la lutte de libération que mènent ces pays. (FANON, 1991, p. 281)

Assim, é relevante o questionamento que o autor se coloca: durante o momento da luta, a cultura fica suspensa? Em suma, a própria luta é um fenômeno cultural? Sim, responde Fanon, e mais, a luta organizada e consciente de um povo em prol de sua soberania é a sua manifestação mais plena de cultura:

Si la culture est la manifestation de la conscience nationale, je n'hésiterai pas à dire, dans le cas qui nous occupe, que la conscience nationale est la forme la plus élaborée de la culture. (FANON, 1991, p. 295)

O texto *Primera declaración del Grupo Cine Liberación*, datado de maio de 1968, inicia-se com o seguinte parágrafo:

El pueblo de un país recolonizado como el nuestro, no es dueño de la tierra que pisa ni de las ideas que lo envuelven; no es suya la cultura dominante, al contrario, la padece. Sólo posee su conciencia nacional, su capacidad de subversión. La rebelión es su mayor manifestación de cultura. El único papel válido que cabe al intelectual, al artista, es su incorporación a esa rebelión testimoniándola y profundizándola. (SOLANAS; GETINO, 1973, p. 9)

A obra teórica do Grupo Cine Liberación se baseia nas seguintes premissas:

1. A cultura em um país dependente
2. O papel dos intelectuais

3. Os objetivos do cinema (os três *Cines*) e o papel do espectador na obra fílmica
4. Uma nova estética cinematográfica

O seu texto mais célebre intitulado *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer cine* é uma reflexão a partir da realização, durante a ditadura do general Onganía, da principal obra do Grupo: *La hora de los hornos*, iniciada em 1966 e finalizada em 1968. Que esquema encontramos nesse texto?

Inicialmente, ao seguir o modelo maniqueísta fanoniano, toda a esfera cultural em um país dependente é bi-polarizada entre uma “cultura dominante” e uma “cultura nacional”. E, como já vimos, a luta anti-colonial é a mais alta forma de cultura elaborada pelos povos que realizam o seu processo de libertação. Portanto, os autores sublinham o seguinte:

La lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo, y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis, constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura. (SOLANAS; GETINO, 1973, p. 60)³

Portanto, o que Solanas/Getino entendem por cultura é um conjunto de atos associado à luta política de um povo. Assim, podemos testemunhar uma característica, comum aos anos 1960: uma nova interpretação do conceito de “política”, fora dos moldes institucionais atrelados, necessariamente, ao aparelho de Estado. Por conseguinte, ao falarmos em ‘cinema e sociedade’, a reflexão do Grupo Cine Liberación, assim como das teorias latino-americanas, paradoxalmente, pode até dar um primado ao extracinematográfico mas é, a partir disso, que o cinema é pensado, pois ele não está a serviço de algo externo, mas incluído numa prática muito maior. Não é uma mera subordinação, estando a

atividade cinematográfica simplesmente atrelada a algo mas, sim, o cinema como mais um espaço através do qual a 'política' é realizada.

Por conseguinte, ocorre uma radicalização de tudo o que entendemos por cinema, não apenas uma determinada linguagem estética, como também as próprias formas de produção (o campo de emissão e recepção fílmica). Ou seja, a convenção de "Cinema" ser uma exibição pública e paga de um filme – em sua maioria de ficção – por volta de duas horas de projeção. Portanto, urge re-pensar tudo o que se consolidou e o que, por costume, entendemos por cinema.

Graças a essa radicalização, é possível fazer uma breve revisão historiográfica do fenômeno cinematográfico. A "teoria dos Três Cinemas" é um esboço de um novo recorte historiográfico, fora do tradicional viés técnico-estético "cinema silencioso/cinema sonoro". É um processo posteriormente aplicado à cinematografia argentina, e que permite entender como o filme *La hora de los hornos* se insere no contexto histórico nacional.

Assim, se cultura é um ato político que ainda está se realizando, o conceito de *Tercer Cine* deve ser sumamente amplo. Trata-se, segundo os autores, de um cinema de destruição e construção; destruir o modo de vida colonial e construir novos modos de agir e de viver. Assim, a primeira parte de *La hora de los hornos* busca, inicialmente informar ao espectador o que é, *na verdade*, a América Latina: "Esqueçam o que nos ensinaram. É falsa a História que nos ensinaram". A partir disso, o filme descreve a história latino-americana e a sua sistemática exploração por estrangeiros com a conivência das elites locais. Em seguida, há a caracterização do "inimigo" e aponta quem é essa elite. Depois, aborda a luta ideológica e cultural que singulariza os países neo-colonizados, que utilizam a ideologia e os *mass medias* como substitutos mais eficazes do que exércitos de ocupação. E, por último, lança o espectador nesse conflito, a conclamação à luta, através do longo e célebre plano final do rosto de *Che Guevara* morto, interpelando o espectador.

A busca de uma nova relação do filme com o espectador, que marca o Cinema Moderno, e que aqui se articula com o viés político, irá se sistematizar no interessante conceito de *Cine-Acto*. Na minha opinião, o mais interessante na obra teórica do Grupo Cine Liberación, não é a “teoria dos Três Cinemas”, mas, dentro do amplo conceito de *Tercer Cine*, o conceito de *Cine-Acto*. *La hora de los hornos* foi um filme produzido, distribuído e exibido de forma clandestina. Portanto, o espectador que ia ver o filme, se arriscava por estar, em termos legais, praticando um ato ilícito. Por tal motivo, esse espectador já não era mais um simples espectador. Segundo os autores, esse espectador é um **ator**, é o protagonista do ato de libertação que o filme aborda. Talvez um ator mais importante do que os que aparecem na tela. O *Cine-Acto* subverte o tradicional conceito de exibição ao integrar o espectador ao próprio processo fílmico. Ou seja, o filme não se esgota com o término da projeção. Ele se prolonga pelas discussões, debates e por futuras ações que o filme possa suscitar. A partir da experiência das projeções da primeira parte do filme, as segunda e terceira partes já são concebidas como “atos”, inclusive com a figura do “companheiro relator”, cuja função era promover os debates durante as projeções, já que o próprio filme é pensado para isso, dividido em partes, e inclusive, com pausas para as discussões. Portanto, curiosamente, talvez o mais importante para essa teoria não é o filme propriamente dito, mas o que está fora da tela; a recepção que a obra fílmica realiza, e por conseguinte, a sua função incluída em um processo maior. Reiterando: se a libertação nacional é uma manifestação cultural, a participação ativa do espectador propiciada pela exibição do filme, não o subestima, muito pelo contrário. Assim, o espectador é o verdadeiro ator do filme, sendo este, por sua vez, visto como um deflagrador do processo fanoniano de “criação de homens novos”. Por conseguinte, cada projeção adquire um valor singular, circunscrito às suas circunstâncias geo-históricas, o que torna patente ao cineasta a necessidade de realizar uma obra aberta, que será completada pela intervenção dos espectadores em cada projeção. Em suma, o *Tercer Cine*, por estar vinculado ao processo histórico de descolonização, se define por ser inconcluso.

A relação “cineasta/filme/espectador” talvez seja o principal tópico da teoria cinematográfica latino-americana. O conceito de *Cine Imperfecto* do cubano Julio García Espinosa está assentada na discussão acerca do papel da arte no mundo contemporâneo, sobretudo após as chamadas vanguardas modernistas. Porém, é necessário compreendermos a situação na qual está situada tal reflexão. Diante da institucionalização do processo revolucionário em Cuba, o cinema cubano é posto diante de propostas, que visa, em última instância, à implantação do socialismo. Ao reconhecer a existência de um corpo de especialistas (cineastas) e um centro de formação (escolas de cinema), García Espinosa sublinha um resquício da divisão de classes na atividade artística. A arte moderna, segundo o autor, entrou em crise por seu elitismo, pois a arte não pode ser desvinculada da vida, já que é inerente à potencialidade humana criar obras de arte. Porém, a sociedade criou uma cisão entre criadores e consumidores; inventou a estranha figura do ‘artista profissional’. Portanto, todo artista (e também o cineasta) deve estar consciente dessa contradição, e buscar mecanismos, não somente narrativos mas também produtivos, para pôr um fim a esse grave problema. Em suma, trata-se de uma socialização dos meios de produção artística (mais especificamente, audiovisual). Trata-se, porém, de um processo tanto no nível dos códigos de narrativa quanto nos modelos de produção. Portanto, a questão de García Espinosa é o mesmo que no *Cine-Acto*, com a notória diferença de que não se trata de um cinema clandestino como o do Grupo Cine Liberación. Assim, os dilemas e os problemas do cinema cubano são outros, o que inclusive, abre espaço à García Espinosa adentrar em uma questão assaz abstrata e aberta como o que entendemos por Arte e a sua função como atividade humana.

O que aproxima Getino/Solanas de García Espinosa é pensar a criação de um novo modelo de atividade artística no qual os processos de criação e fruição não estejam tão distanciados. Portanto, se cultura é todo ato que um povo formaliza dentro do seu esforço de soberania, a atividade cinematográfica, por sua aparelhagem, quiçá seja a arte mais distanciada da prática cotidiana. O que, talvez, explica que para o *Cine-Acto* o mais relevante não seja o filme

propriamente dito, mas o que está fora da tela. Por isso é fundamental pensar o que entendemos por Cinema Moderno e o que entendemos por Cinema Moderno na América Latina. Não se trata apenas da criação de novos códigos de verossimilhança, mas também da criação de novos modos de produção (ou seja, a tríade produção/distribuição/exibição). Assim, a redução da equipe de filmagem, as produções independentes, a crítica e a reflexão da realidade do mercado cinematográfico latino-americano são aspectos presentes nessas teorias que, ao abordarem tais aspectos como “atividade política”, radicalizam o fenômeno cinematográfico, voltando-se não apenas ao aspecto estético, mas também para outros aspectos que abarcam tal fenômeno. Portanto, o paradoxo de uma teoria cinematográfica, balizada mais no campo extracinetográfico, para relacioná-lo e pensar o espaço fílmico propriamente dito, realiza uma relevante contribuição pelo fato de pensar um novo conceito de cultura e de política. Isso, de certo modo, aproxima tais teorias do que se estava fazendo nas cinematografias centrais, como o Grupo Dziga Vertov ou Pasolini, porém, com uma preocupação maior em refletir o cinema como a manifestação de um processo amplo e internacional, a saber, a Libertação Nacional do Terceiro Mundo.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed.34/Edusp, 1995, pp. 115-218.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Sociologie d'une révolution (L'an V de la révolution algérienne)* Paris: François Maspero, 1968.

_____. *Pour la révolution africaine: écrits politiques*. Paris: François Maspero, 1969.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. "Por un cine imperfecto". *Hablemos de cine*. Lima, nº 55/56, set/dez, 1970, pp. 37-42.

GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana. *El cine de "las historias de la revolución": aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira, 2002.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

1. Pesquisa auxiliada pela Capes.

2. A nossa reflexão é tributária de muitas idéias presentes no livro de Getino e Velleggia.

3. Os grifos são dos autores.

O documentário latino-americano em Havana: breve crônica

Afrânio Mendes Catani (USP)¹

Habana a tus pies
No sabría como amarte de otra forma
Habana a tus pies
Pasa el tiempo y tu recuerdo no se borra
(Habana, Fito Paez)

Depois de 14 anos voltei a Cuba, permanecendo duas semanas em Havana no mês de dezembro de 2003, para participar como jurado no 25º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, nas categorias “Filmes Documentários, Animação e Cartazes”. Já havia estado lá para a edição de 1989, atuando com vários colegas e outros pesquisadores em um seminário sobre o melodrama e as comédias musicais latino-americanas – em especial argentinas, brasileiras e cubanas – dos anos 30, 40 e 50, resultando em um conciso texto editado no México (SOUZA e CATANI, 1990).

O Festival sofisticou-se, as categorias a serem premiadas multiplicaram-se, o número de participantes mesclou-se em muito e nacionalidades de quase todos os continentes encontraram-se representadas. O catálogo do evento² é quase do mesmo tamanho daquele que se edita anualmente por ocasião da Mostra Internacional de Cinema, em São Paulo: pesadão, com fotos e breves fichas técnicas dos filmes a serem exibidos, bem como inclui a programação geral de tudo o que vai ocorrer no domínio cinematográfico na primeira quinzena de dezembro de cada ano em Cuba³. Ou seja, muita coisa mudou na Ilha nesse período que vai de 1989 a 2003⁴.

O objetivo do presente artigo é o de efetuar uma série de breves considerações acerca do que observei em Cuba da produção dos documentários feitos na (e sobre a) América Latina – ou, em outras palavras, compor um painel geral do documentário latino-americano realizado no início do presente século, dando continuidade, talvez, às observações contidas nos trabalhos apresentados em encontros da SOCINE, destacando-se, dentre outros, os de XAVIER (2003), RAMOS (2003), CORSEUIL (2003) e AMÂNCIO (2003).

- Previu-se a exibição de 35 películas – duas ou três não chegaram a tempo –, de curta e de longa-metragens, assim distribuídas por países produtores:
- *Documentários latino-americanos*: Argentina – 6; Brasil – 5; Chile – 2; Colômbia – 2; Cuba – 7; México – 3; Nicarágua – 1; Porto Rico – 1.
- *Documentários em co-produções européias-latino-americanas*: Espanha / México / Cuba ; Espanha / Peru ; França / Argentina ; Irlanda / Cuba ; Suíça / Peru - 1 filme produzido por país.
- *Documentários europeus sobre temas latino-americanos*: Alemanha, França e Suécia – 1 filme produzido por país.

A produção Argentina de documentários foi representada por 5 longas e por 2 curtas. Com exceção de duas películas, as demais procuram explorar, ainda, ferida não cicatrizada no país: a repressão e suas vítimas, ao longo de quase trinta anos. *Trelew* (Mariana Arruti, 2002, 90') dedica-se à pesquisa sistemática e à denúncia do massacre ocorrido em 1972, durante a ditadura militar do General Lanusse: as prisões estavam repletas de presos políticos, fundamentalmente de organizações armadas revolucionárias, confinados na prisão de segurança máxima de Rawson (Província de Trelew), a 1.500 km de Buenos Aires, no meio da Patagônia. Uma fuga massiva de presos é planejada e executada, mas tudo se complica: 6 prisioneiros conseguem escapar e seqüestrar um avião, que é

desviado para o Chile socialista do presidente Salvador Allende. Outros 19 presos são “escolhidos” e fuzilados uma semana depois na porta de suas celas, em base militar da Marinha⁵.

Los fusiladitos (Cecilia Miljiker, 2003, 57') remonta a 1955, ocasião em que representativas facções de militares derrubam o governo de Perón. Em junho de 1956 um grupo de civis tenta rebelar-se, procurando recuperar a democracia perdida. A rebelião fracassa e 12 deles são fuzilados secretamente pelo governo militar. A película explora a ocorrência dos fuzilamentos, além de levantar uma série de problemas e dúvidas surgidas nesse processo sangrento.

Raymundo (Ernesto Ardito e Virna Molina, 2002, 127') documenta a vida e a obra do cineasta argentino Raymundo Gleyzer (1941-76), seqüestrado e assassinado pela ditadura militar. Realizador comprometido com suas idéias políticas e com sua concepção revolucionária de cinema, o filme baseia-se em cuidadosa pesquisa iconográfica e vale-se de muitos depoimentos que detalham a trajetória pessoal e a militância do intelectual. Desaparecido em 27 de maio de 1976, Gleyzer fez mais de uma dezena de documentários curtos, além do longa *Los traidores* (1973). Dirigiu o Grupo Cine de la Base, realizador de documentários críticos e políticos. Seu último filme foi o curta *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), que registra uma greve provocada pela morte de vários operários, atingidos pelo saturnismo.

Generación desaparecida (Jan Thielen, 2003, 52') retroage ao governo do ditador de plantão, general Videla. Ao longo dos tenebrosos anos, estima-se que 30 mil argentinos foram eliminados pelos militares. “Para seus familiares, a tragédia nunca terminou. Esta é a única narração que abre um documentário em que Nora, Estelita, Juan Pablo e Clara contam suas próprias histórias. Eles perderam um ou mais familiares e hoje, 25 anos depois, esses fatos ainda dominam suas vidas” (*25º Festival Internacional...*, 2003, p. 50).

Completam os filmes argentinos o sensível *Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar* (Silvia Di Florio, 2003, 72'), dedicado ao músico e acordeonista

residente em Paris desde 1987, e *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz e Sergio Wolf, 2003, 64'), trabalho investigativo que procura recuperar a enigmática vida da cantora Ada Falcón, “uma das grandes lendas da história do tango”. Destaca-se a tormentosa relação com o regente de orquestra Francisco Canaro e as razões de seu “exílio interno” voluntário (*Idem*, p. 53).

A seleção brasileira compreendeu 4 longas e 1 curta, tendo sido bem recebida pelo público. Em conversas após várias das sessões, o entusiasmo e os elogios aos filmes de Salles, Coutinho, Sacramento e Padilha davam o tom. Iniciemos com *Mini-Cine Tupy* (Sérgio Bloch, 2002, 10'): a partir de materiais encontradas aqui e ali, José Zagati, um catador de papéis, montou pequena sala de cinema na garagem de sua casa na periferia de São Paulo. Passando velhas fitas (ou os pedaços que consegue), a sala funciona todos os domingos – se o projetor funcionar e se não chover –, com entrada e pipoca grátis. *Nélson Freire* (João Moreira Salles, 2003, 102') trata da carreira do pianista erudito brasileiro conhecido internacionalmente. Eduardo Coutinho, a partir de idéia original de Consuelo Lins, dirige *Edifício Master* (2002, 110'): ao longo de três semanas de permanência no prédio (sendo uma semana dedicada às filmagens), o diretor e sua equipe compartilham o cotidiano de alguns moradores de um edifício de Copacabana, Rio de Janeiro, com 276 apartamentos⁶.

Em *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos* (Paulo Sacramento, 2003, 123'), alguns presos do Carandiru (presídio de São Paulo), antes de o complexo penal ser desativado, aprendem a utilizar câmeras digitais e filmam o (seu) dia-a-dia no então maior presídio da América Latina.

Ônibus 174 (José Padilha, 2002, 120') constitui-se em reconstituição e pormenorizada investigação do acontecimento ocorrido na manhã de 12 de junho de 2000, no Rio de Janeiro, quando um jovem armado invade o ônibus da linha 174 e mantém, durante horas, vários reféns. Reconstitui-se a trajetória do seqüestrador, procurando mapear vivência pontuada por dificuldades e traumas, que serão decisivos em seu trágico comportamento. “O resgate dos passageiros

custou horas de diálogo com o assaltante e [distintas] estratégias policiais. O documentário aborda os fatos e, em particular, o circo promovido pelos meios de comunicação, ao mesmo tempo em que realiza uma reflexão sobre a realidade social brasileira” (*Idem*, p. 53).

A seleção chilena contou com apenas 2 películas: *Chile, los héroes están fatigados* (Marco Enríquez Ominami Gumucio, 2002, 52’) debate as contradições da jovem democracia chilena e aborda as veleidades e o cinismo das opções políticas adotadas pelo país; a outra, *Viola chilensis* (Luis R. Vera, 2003, 85’), documenta a vida e a obra da cantora e compositora Violeta Parra (1917-67) que, junto com Pablo Neruda, encontra-se profundamente enraizada na cultura popular e mítica chilena, além de se constituir em um ícone da cultura universal. Ainda sobre o Chile, a produção alemã *Pinochet’s children – Volver a vernos* (Paula Rodríguez, 2002, 83’) constitui-se no testemunho de Carolina Toha, Enrique Paris e Alejandro Goic, dirigentes estudantis que integram uma geração que cresceu com e contra a autoridade do ditador chileno.

El rostro del secuestro (Marcelo Salinas, 2002, 53’) e *Los archivos privados de Pablo Escobar* (Marc de Beaufort, 2002, 54’) foram as 2 fitas colombianas encaminhadas a Havana. A primeira focaliza a história de três famílias vítimas de seqüestro, que atingiu cifras sem precedentes no país: apenas em 2002 foram seqüestradas 2.253 pessoas, sendo que 831 ainda estavam em cativeiro. “687 seqüestros foram cometidos pelas guerrilhas da FARC, 587 pela ELN e 137 pela AUC, um grupo paramilitar, sendo os demais pela delinqüência comum” (*Idem*, p. 56). O outro filme dedica-se ao exame dos arquivos da família do narcotraficante, quando se completavam dez anos de sua morte.

Cuba concorreu com 7 filmes, sendo apenas um longa-metragem, *Fuera de la Liga* (Ian Padrón, 2002, 70’), que tem como tema o beisebol, a paixão nacional cubana. O cinema aparece em *Como por primera vez* (Luis A. Guevara e Waldo Ramírez, 2003, 18’): “40 anos após ser criada a modalidade de cinema ambulante, os camponeses de Sierra Maestra continuam desfrutando da magia

do cinema como se fosse a primeira vez”; o jogo de dominó, que é jogado “por mais de 100 milhões de pessoas no mundo”, surge em *Dominó, dominó* (Andrés Ortega, 2003, 21’). *En la selva oscura* (Gloria Bauzá Comesaña, 2002, 24’) assiste-se ao testemunho de 4 figuras da arte e da cultura cubana “acerca do período de esquecimento e obscuridade da (e sobre a) obra do escritor Virgilio Piñera (1912-79) e sua atual valorização no panorama cultural do país”. As 3 outras produções dedicam-se à música, a saber: *Habana abierta* (Arturo Sotto Díaz e Jorge Perugorría, 2003, 57’), marcando o reencontro na capital cubana do grupo Habana Abierta depois de vários anos vivendo em Madri e produzindo sua música fora de Cuba. “As incidências do concerto no mítico Salón Rosado de La Tropical e suas andanças pelas ruas da capital estruturam o documentário”; *Así como soy* (Carlos Eduardo León Menéndez, 2002, 33’) tem como objeto o cantor cubano Noel Nicola, fundador do Movimiento de la Canción Protesta, da Nueva Trova e do Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos); *La señora sentimiento* (Niurka Pérez, 2003, 31’), reúne a cantora cubana Elena Burke (1928-2002) e um grupo de amigos (*Idem*, p. 57- 60).

A co-produção realizada por Espanha-México-Cuba, *Bola de Nieve* (José Sánchez-Montes, 2003, 73’), é um excelente estudo sobre o músico cubano Ignacio Villa (1911-71), que recebeu esse apelido. “Cubano, negro, místico, homossexual, pró-revolucionário e, acima de tudo, músico”, Bola de Nieve foi um raro pianista que, com um simples piano e sua voz fraca, conquistou o mundo (*Idem*, p. 61).

O México apresentou 3 filmes: *Korda, fotógrafo en revolución* (Alejandro Strauss Lombardo, 2003, 54’), sobre o fotógrafo cubano Alberto Korda (1928-2001), cuja fotografia de Ernesto Guevara, “El Che”, converteu-se em ícone universal, sendo que “esta imagem foi colocada ante o olhar de milhões de pessoas em todo o mundo”; *La pasión de María Elena* (Mercedes Moncada, 2003, 76’), “história acerca da identidade cultural e do choque de mundos opostos na geografia de um mesmo país”; *Tlatelolco, las claves de la masacre* (Carlos Mendoza, 2003, 58’) reúne a totalidade dos testemunhos cinematográficos conhecidos sobre o trágico

acontecimentos de 2 de outubro de 1968, identificando os chefes militares e das forças especiais que participaram do ocorrido, além de apresentar um panorama do *complot*. “Tlatelolco é a continuação de uma busca persistente das chaves que explicam a matança da Praça das Três Culturas” (*Idem*, p.64-5).

Nicarágua e Porto Rico compareceram com apenas um filme cada: *Verdades ocultas* (Nicarágua; Rossana Lacayo, 2003, 50’) mostra a dura realidade que vivem muitas mulheres e homens que se dedicam à prostituição no país. *Demencias* (Alex Santiago, 2003, 59’) é uma reflexão sobre a história da saúde mental em Porto Rico, seu impacto social, cultural e histórico.

La identidad despierta (Yolanda Prieto, 2003, 79’), co-produção Espanha - Peru, mostra o trabalho de Rita Valer, camponesa peruana que defende os direitos sociais de sua etnia. *Condor: les axes du mal* (Rodrigo Vázquez, 2003, 90’), co-produção franco-argentina, dissecar a chamada “Operação Condor”, “luta contra o terrorismo” desencadeada nos anos 70 e 80 pelas ditaduras militares latino-americanas do “cone sul”. “Seu propósito era a perseguição dos dissidentes políticos, as organizações sindicais e intelectuais de esquerda. Esta é a história de várias de suas vítimas” (*Idem*, p. 63).

Por sua vez, *Las huellas de Cecilia McPartland* (Bernie Dwyer e Roberto Ruiz Rebó, 2001, 15’) – Irlanda / Cuba –, acompanha a trajetória de Cecilia McPartland que, em 1899, abandona a Irlanda (seu país de origem) e chega a Cuba. Neste país caribenho tem dois filhos, sendo que um deles, Julio Antonio Mella, “se converteria em herói; ela, em uma lutadora anti-imperialista” (*Ibidem*).

Scarnuz peruan – Purs de Montogna (En dos mundos), co-produção envolvendo Suíça e Peru (Marianne Pletscher, 2001, 30’), mostra o contraste existente entre as condições de vida (e de trabalho) de habitantes dos Alpes suíços e dos Andes peruanos. *Carlitos 13 Medellín* (França; Jean-Stéphane Sauvaire, 2003, 75’) narra as atividades de um menino de 13 anos que vive nesta cidade colombiana. Sua função básica é a de proteger seu subúrbio da

guerra e da violência com sua única arma: uma estátua da virgem. Finalmente, *Sanningens Labyrint – Laberinto de la verdad* (Nitza Kakoseos, Suécia, 2001, 75') ocupa-se das contradições morais de uma mulher que teve um pai repressor, integrante da Guarda Nacional de Somoza, na Nicarágua, e uma tia que foi inicialmente guerrilheira e, depois, funcionária do governo da Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN).

Repressão e crimes das ditaduras militares; desaparecidos políticos, golpes de Estado e violência urbana; narcotráficos e precariedade das políticas públicas; vidas de prisioneiros, de seqüestradores e de seqüestrados; corrupção e neoliberalismo; o cinema dentro do cinema e a literatura; fotografia e modos de vida urbanos; lutas sociais, heróis nacionais e identidades culturais; dominó e beisebol; prostituição e saúde mental; misticismo e condições de trabalho no campo; os vários tons das canções latino-americanas e a música erudita: há de tudo um pouco no documentário latino-americano exibido em Havana em 2003. Os filmes são desiguais em nível, linguagem, complexidade e produção; alguns, totalmente sem sentido para serem vistos em festival de tal porte; outros, fundamentais na filmografia da (e sobre a) América Latina. Em seu conjunto caótico e disforme nos revelam, apenas para lembrar o título de um excelente e antigo artigo de Paulo Emílio Salles Gomes, “o gosto amargo da realidade” – embora haja outros em que sons e imagens da América Latina vão adocicando os espectadores, indistintamente.

Referências bibliográficas

AMÂNCIO, Tunico. "Flying down to Brésil". In: CATANI, Afrânio Mendes [et al.].(Orgs.). *Estudos Socine de Cinema : Ano V*. São Paulo : Panorama, 2003, p. 256-64.

CATANI, Afrânio Mendes. "Duas memórias de presos políticos: Argentina e Brasil (anos 70)". *Margem esquerda – ensaios marxistas*, São Paulo, nº 7, 2006, p. 98-117.

CORSEUIL, Anelise R. "Metanarrativa e história: a América Latina em documentários canadenses da década de 90". In: CATANI, Afrânio Mendes [et al.]. (Orgs.) *Estudos Socine de Cinema: Ano V*. São Paulo: Panorama, 2003, p. 239-47.

KRIGER, Clara; PORTELA, Alejandra (Compiladoras). *Cine Latinoamericano I – Diccionario de realizadores*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1997.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. "A imagem cruel: intensidade e horror no documentário brasileiro contemporâneo". In: CATANI, Afrânio Mendes [et al.].(Orgs.) *Estudos Socine de Cinema: Ano V*. São Paulo: Panorama, 2003, p. 223-39.

SOUZA, José Inácio de Melo; CATANI, Afrânio Mendes. "La chanchada en el cine brasileño". In: OROZ, Silvia (Compiladora). *Cine latinoamericano de los años 30-40-50*. México, DF: UNAM, 1990, p. 151-59.

25º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba: Oficina del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2003.

XAVIER, Ismail. "Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho, na contramão do ressentimento". In: CATANI, Afrânio Mendes [et al.] (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema: Ano IV*. São Paulo: Panorama, 2003, p. 163-71.

-
1. Professor na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP) e no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM) – USP. Pesquisador do CNPq.
 2. O catálogo foi editado pela Oficina del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba, 2003, 346 p.

3. Assim, constam no catálogo a relação dos jurados por categoria: os prêmios a serem atribuídos; fotos e sinopses da seleção oficial em concurso, por modalidade (Ficção; *Operas Primas*; Documentário; Animação; Roteiro Inéditos; Cartazes); as exibições que não estão concorrendo; "Panorama Latino-Americano"; "Seleção Informativa Documental"; "Feito em Cuba"; "Cinema em Construção"; Mostras (Cines Alemão; Espanhol; Independente Norte-Americano; Italiano; Japonês de Animação; Curtas de Arte – Produtora Bravo! Fact, Canadá; Curtas da FEISAL – Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de Iberoamérica; Curtas Premiados no Concurso Versão Española / SGAE – Sociedad General de Autores y Editores; De Certa Maneira: Cinema Realizado por Mulheres; Latinos nos EUA; Programas Especiais de Cinema do Canal +); Homenagens aos diretores Ricardo Aronovitch (Argentina) e Costa-Gavras (Grécia), e ao editor Nelson Rodríguez (Cuba); Retrospectivas: "Cine Argentino: a geração dos 60", "O Festival na memória", Román Chalbaud (Venezuela) e Jean Renoir; "Panorama Contemporâneo Internacional"; "Apresentações Especiais"; "Seminários", além de dezenas de outras atividades, fichas biográficas dos concorrentes, relação dos premiados a partir de 1979 (ano de realização da primeira edição do Festival) e vários índices onomásticos.
4. Não pretendo fazer aqui considerações a respeito das transformações políticas e econômicas ocorridas em Cuba nos últimos tempos – ver, a respeito, o número 2 da revista *Margem esquerda – ensaios marxistas* (São Paulo: Boitempo Editorial, nov. 2003/ mai. 2004, p.7-40), dossiê contendo artigos de István Mészáros, Jacob Gorender, Emir Sader, José Paulo Netto, Jesús Pastor García Brigos e Ivana Jinkings .
5. Sobre a repressão e as prisões políticas na Argentina, ver CATANI (2006).
6. Ver, a respeito, LINS (2004, p. 139-68).

Santa Maria sob 25 watts: Onetti encontra o cinema

Ariadne Costa (PUC-RJ)

Entre o início da produção literária de Juan Carlos Onetti e os primeiros filmes de Juan Pablo Rebello e Pablo Stoll transcorreram muitas décadas. Filhos da mesma terra, Onetti e a dupla criaram em cenários bem distintos. O Uruguai do escritor, que estreou com *El pozo* em 1939, é conhecido como um pequeno oásis de prosperidade na América do Sul. O país de Rebello e Stoll vive a vertigem da queda. Seus filmes *25 watts* (2001) e *Whisky* (2003), produzidos no ponto mais agudo da crise, exibem as marcas que a trajetória uruguaia imprimiu nos corpos e na vida cotidiana, o dia seguinte da “Suíça das Américas”, dobrada sob a pressão de muitos golpes. Mas, se o contexto de Onetti parecia mais afortunado, nem por isso sua literatura se deixou encantar do otimismo da época. Com outros escritores e intelectuais de sua geração, o autor deitou um olhar ácido sobre a festejada, porém frágil e efêmera, ventura uruguaia. Para além disso, porém, a precariedade apontada na literatura de Onetti se dilata (ou se contrai) a fim de abraçar uma condição mais íntima que a das agruras de sua terra. O pensamento desenvolvido na narrativa onettiana articula a condição do indivíduo e do espaço em que ele habita a partir do ponto de quebra que é a entrada para a vida adulta, como um momento de perda e lucidez irreversíveis. Esse pensamento é reafirmado no recente cinema uruguaio, ganhando novos sentidos a partir do olhar contemporâneo.

Tanto na obra de Onetti, quanto na de Rebello e Stoll, tornar-se adulto é romper com as certezas anteriores e com o sentimento de pertencimento e adequação ao corpo social. Uma nova conformidade só virá por meio de uma violenta submissão dos corpos. Em *25 watts*, os três protagonistas, pós-

adolescentes, estão cruzando a fronteira, em uma fase inevitavelmente fugaz, beirando o momento em que deverão ceder e tornar-se adultos de fato. Em *Whisky*, a fronteira foi cruzada há muito. As personagens já são, elas mesmas, as sentinelas de sua própria sujeição.

Os autores compartilham, ainda, uma representação do espaço habitado como um referente físico da experiência de desengano, reproduzindo o vazio e o silêncio, a incapacidade de comunicação e a inércia diante da ausência de perspectivas e de fé em um projeto de futuro. Tanto Onetti quanto os diretores não apontam para uma saída possível, não sinalizam para uma forma de esperança.

Em Onetti, crescer é enfrentar a consciência do limite. É preciso conformar-se *dentro* do novo corpo e conformar esse corpo com o mundo *fora* dele. Algo de fundamental se esvai na entrada para a vida adulta, marcando o ingresso sem retorno em um tempo de desengano. Por desengano se entende aqui um processo e não um estado, uma condição inerente (e fundamental) do ser adulto, seja como indivíduo ou como povo. *Des-engano* significa desesperança (ou des-esperança), a perda da fé. Mas, simultaneamente, *des-engano* é o ato de desfazer um engano, adquirir lucidez. O desengano não se esgota na transição, ele é contínuo e irrevogável, um processo que acompanha as personagens de Onetti em sua trajetória e transforma a visão de si e do outro em uma realidade muitas vezes insuportável. Desengano não é a descoberta de que algo mudou, mas de que o mundo e a vida nunca foram o que acreditávamos que era.

É paradigmático desse processo o conto *Bienvenido Bob* (1974), em que o jovem idealista do título - “*el Bob que proclamaba la lucha de los jóvenes contra los viejos, el Bob dueño del futuro y del mundo*” - amadurece e se transforma em seu pesadelo de mediocridade: “*(el) hombre de dedos sucios de tabaco llamado Roberto, que lleva una vida grotesca, trabajando en cualquier hedionda oficina, casado con una gorda mujer a quien nombra ‘misenora’*”. Assim se conforma o homem ao lugar adulto: “*queda en paz en medio de sus treinta años, moviéndose sin disgusto ni tropiezo entre los cadáveres pavorosos de las antiguas ambiciones,*

las formas repulsivas de los sueños que se fueron gastando bajo la presión distraída y constante de tantos miles de pies inevitables.”

O corpo adulto é uma terra estranha, estrangeira, ao mesmo tempo em que a própria terra, o meio, é um corpo maior que aprisiona e sufoca os corpos individuais, um organismo com poder próprio ao qual estão submetidos. Ao tratar do “corpo que não agüenta mais”, Lapoujade aponta as forças duplas que pressionam a fronteira do corpo, “aquilo a que o submetemos do exterior; forças que o agem do exterior”, mas além delas, o corpo não agüentaria “também aquilo a que se submete desde dentro” (LAPOUJADE, 2002, p.84). O meio de agir externamente sobre o corpo é, indica Lapoujade, o adestramento e a disciplina, conforme descritos por Foucault e Nietzsche. Foucault mostra como “um corpo disciplinado é a base do gesto eficiente” (FOUCAULT, 2002, p.130), o centro de toda uma política que se desenvolve para obter o controle mais detalhado possível sobre esse corpo, para aumentar não sua potência, mas seu aproveitamento. “A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)” (FOUCAULT, 2002, p.119). O corpo é trabalhado para se tornar uma engrenagem dócil de uma máquina muito maior que ele, formada pela união de todos os corpos como ele disciplinados. É preciso sujeitar o desejo.

Para Nietzsche, a pergunta é como a dicotomia “bem/mal” serviu – vem servindo – a uma domesticação dos corpos segundo os postulados de uma “lei do bem”. A domesticação remete à eliminação dos instintos pelo apagamento da origem animal do homem. Desse silenciar dos instintos, nasce a alma: “Todos os instintos que não se descarregam para fora *voltam-se para dentro* – isto é o que chamamos *interiorização do homem*: é assim que no homem cresce o que depois se denomina sua ‘alma’” (NIETZSCHE, 2002, p.73). A domesticação se transforma em “assujeitamento”. As forças que agem de fora são interiorizadas e o próprio indivíduo passa a ser o agente do controle. O corpo sozinho é capaz de manter-se em seu lugar, porque são seus próprios os olhos que o vigiam.

A entrada para a vida adulta - momento crucial na criação dessa alma para o corpo domesticado - é o ingresso efetivo no corpo social, a obrigação de se tornar mais um agente contra as potências do próprio corpo e dos outros corpos que o circundam. Para Deleuze e Guattari, o que aniquila as potências do corpo é a construção, sobre ele, de um *organismo* cuja função é subordiná-lo, organizá-lo contra suas forças. Paradoxalmente, o adulto deve escolher um lugar, sem ter, no entanto, a opção de recusar. Ele deve tomar uma posição dentro do corpo social, diante do olhar dos pares. Negar-se a se submeter implica a exclusão, quem faz essa opção é deslegitimado socialmente como louco, vagabundo ou imoral: “Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado”. (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p.22). Tornar-se adulto é firmar um contrato implícito segundo o qual não é mais permitido ser *ex-cêntrico*, ou seja, desviar-se do centro ou simplesmente não ter centro.

Nos filmes de Rebello e Stoll, sobretudo em *25 watts*, o problema do tornar-se adulto, que em Onetti se converte em amargura e sordidez, ganha uma marca cômica. O filme transcorre em um sábado na vida de três rapazes em Montevideú, desde as primeiras horas da manhã – ainda uma extensão da noite de sexta-feira - até o amanhecer seguinte. Ao longo do dia, eles evadem todas as possibilidades de se envolver em qualquer compromisso. Javi (Jorge Temponi) passa o dia tentando se entender com a namorada que não o quer mais e burlando o trabalho como motorista de um carro de propaganda. Leche (Daniel Hendler) está mais preocupado em encontrar formas de flertar com sua professora de italiano do que em estudar para o exame que terá na segunda-feira seguinte. Seba (Alfonso Tort) é levado sem resistência, ao longo do dia, pelas figuras estranhas que cruzam seu caminho, passando de uma experiência superficial a outra, sem nunca conseguir voltar para casa. Javi termina o dia sem a namorada e apanhando do filho do chefe, Leche vê ruir qualquer chance de sair com a professora e sabe que tampouco passará na prova, Seba é arrastado para mais uma festa em um carro de desconhecidos.

O vazio do cotidiano é reforçado pela repetição de planos e diálogos, por leitmotifs cujo sentido parece ser justamente o girar irônico em torno da própria ausência de sentido. É o caso da história que os personagens passam adiante sobre o uruguaio que figura no Livro dos Records: um homem que passou cinco dias aplaudindo. “Aplaudindo o quê?”, alguém sempre pergunta. “Não se sabe”. O caso parece se referir a eles próprios, assim como ocorre com a imagem reiterada do hamster de Javi, girando na roda sem sair do lugar. A mesma idéia de circularidade vazia ocorre no plano em que, no quarto de Leche, a câmera gira posicionada sobre o toca-discos até que o vinil arranhado emperra e o mesmo verso da canção se repete várias vezes.

Desde o título, *25 watts* como a lâmpada de baixa potência, o filme sugere a falta de vigor, o descompromisso e a ausência de crença (até em si mesmos) da geração retratada. É sobretudo a descrença em um projeto de vida, o aparente desejo de afastar os pensamentos acerca do futuro que chamam a atenção na jornada dos personagens. A cena inicial – repetida no final marcando a circularidade – sugere um esforço para alongar a noite, uma recusa de aceitar que a hora do divertimento tenha um fim, o que poderia ser lido, também, como o desejo de prolongar a própria juventude, de adiar tanto quanto possível a entrada efetiva no corpo social como membros do mundo adulto.

Já é manhã e eles caminham pelas ruas vazias, diante das casas de portas e janelas fechadas, adiando um retorno às responsabilidades da vida diária que não apresenta nenhum atrativo. Sua resistência não pode ocorrer pela manifestação da vontade de mudança, porque justamente não há crença na mudança como possibilidade, por isso a resistência se faz na inação – burlar o trabalho, escapar ao estudo – e nas formas pueris de transgressão, apertando as campainhas das casas, por exemplo.

O filme promove um (auto)retrato irônico da geração dos jovens dos anos 2000, que ingressam na idade adulta em meio a uma grave crise econômica e um índice altíssimo de desemprego e emigração, em um ambiente que não permite

grandes ambições. A cidade da forma como se lhes apresenta é um lugar sem futuro, a condição de se tornar adulto sem lograr vislumbrar progresso. Por isso, o amanhecer que se repete no filme não é começo, senão fim. O amanhecer não é o início do dia, mas onde acaba a noite. O que eles parecem buscar é a noite interminável. O filme, como os personagens, recusa o compromisso, não chega a lugar nenhum, não cumpre nada porque não promete nada.

Em *25 watts* os protagonistas encontram-se à borda do processo de *desengano*. A fatal efemeridade do momento que vivem garante que serão, eles também, absorvidos pela disciplina, pelo assujeitamento, outros mais a ingressar “na suja vida dos homens”. Muito posterior, no entanto, é a condição de Jacobo, em *Whisky*. O filme abre também com um amanhecer, mas dessa vez ele representa início, o começo do dia adulto. Nos quinze minutos iniciais, vemos repetir-se a rigorosa rotina de Jacobo, à qual também se submete com fidelidade Marta, sua funcionária de confiança na pequena fábrica de meias de que é proprietário. Em cenas consecutivas, vê-se Jacobo tomar seu café no bar próximo à confecção, chegar ao portão onde Marta o aguarda religiosamente às 7:30, levantar a porta, acender a luz, ligar as máquinas, esperar que Marta lhe traga o chá. A rigidez da rotina se percebe na repetição dos quadros. A cena se reproduz com diferenças mínimas, sutis, apenas para atestar a passagem do tempo.

A monotonia é quebrada com a chegada do irmão de Jacobo, Hermán, que há vinte anos vive em Porto Alegre e que nunca voltou sequer para o enterro da mãe, um ano antes. Ele vem agora para a cerimônia judaica de colocação da lápide (*matzeiva*) e por isso, Jacobo solicita a Marta que se faça passar por sua esposa, de modo que a condição de solidão em que vive não seja percebida pelo irmão. Marta aceita e vai além, entra no jogo de fingir-se esposa, mas se depara com a resignação fria de Jacobo de manter a máxima distância possível sempre que os dois se encontram sozinhos.

Hermán, ao contrário do irmão, mostra-se aberto e simpático. A aproximação entre ele e Marta vai reanimar a rivalidade e a mágoa que Jacobo

há anos carrega pelo mais novo, sem que consiga, no entanto, verbalizar seu ressentimento. A tensão silenciosa culmina com uma viagem para o balneário de Piriápolis, completamente deserto naquela estação do ano. Ali se insinua uma possível traição de Marta com Hermán e a tentativa deste de pagar em dinheiro a Jacobo sua ausência de anos, o que só serve para acentuar a humilhação do irmão.

Ao final, Hermán retorna ao Brasil e Jacobo desfaz qualquer possibilidade de que o jogo entre ele e Marta prossiga, pagando-lhe, ele também, uma recompensa em dinheiro “pelos serviços prestados”. No dia seguinte, a recorrente cena inicial se repete, Jacobo chega à porta da fábrica pontualmente, mas Marta não está mais lá.

Ao contrário da verborragia de *25 watts*, *Whisky* é marcado por um silêncio constrangedor. O silêncio que Jacobo aprendeu há décadas, domesticado na rotina dos dias sem surpresas; o silêncio obediente de Marta, disciplinado, resignado. Ao mesmo tempo, o silêncio se contrapõe às falas que, embora escassas, são redundantes, pois não conseguem dizer mais que o trivial. Em *25 watts*, o falar excessivo reforçava a falta de sentido, eram referentes vazios. Em *Whisky*, a economia da linguagem vem antes da limitação da própria língua para dar conta da dimensão da experiência e do sentimento. Aqui, retorna a repetição de diálogos superficiais, mas com uma função nova. A linguagem fática, mecânica, as frases que Marta repete o tempo todo (como os leitmotivos visuais do filme anterior) parecem uma afirmação de continuidade, a garantia de que o dia de amanhã será igual. “*Hasta mañana, si Dios quiere*”, repete ela ao fim de cada jornada. A frivolidade dos diálogos contrasta com a força e o peso do que não é dito. Em *Whisky* as palavras foram caladas desde muito, é o silêncio de uma vida.

Jacobo e Marta são os corpos docilizados, domados na rotina e na falta de perspectivas. Marta vê uma saída e trabalha por ela. A saída, no entanto, não vem da própria realidade, mas da chance de acreditar na farsa, de tentar torná-la real. Se Jacobo entrasse em seu próprio jogo, eles poderiam transformar não só o

presente, mas o passado, eles poderiam *ter sido* casados. Se ele aceitasse o jogo, então os anos de cuidado que Marta lhe dedicou até ali teriam um novo sentido. O desejo de Marta não é de construir um futuro, mas um passado. Sua vontade de desobedecer a linearidade do tempo se vê refletida no jogo de dizer as palavras ao contrário, o único momento em que ela revela algo de pessoal, ainda que seja uma bobagem infantil.

Ao recusar a fantasia, Jacobo lhe nega a possibilidade dessa transformação e ela embarca agora em outra farsa, a de um adultério ambíguo: é uma traição que não se configura de fato, pois ela não é realmente esposa de Jacobo. Mas, ao mesmo tempo, ela o trai sim, pois ao se encantar com Hermán ela faz com que Jacobo perca mais uma vez para o irmão, que acredita ser ela a cunhada. Marta reage primeiro ao aproximar-se de Hermán e, finalmente, por romper com a rotina. Embora repita mais uma vez a frase de sempre -“*Hasta mañana, si Dios quiere*” - ao se despedir de Jacobo ao final da aventura, ela não vai trabalhar no dia seguinte. Já não se trata mais de um “*si Dios quiere*”, mas de seu próprio querer. Aí sim, e ironicamente, é Jacobo quem parece entrar em um jogo de faz-de-conta, o de fingir que é possível sobreviver incólume à experiência dos últimos dias, o de fingir que Marta retornará.

Para Jacobo não há saída. Seus desejos e ressentimentos foram de tal modo silenciados, que ele, mesmo diante de toda a espécie de pressão, é incapaz de proferir o que sente. Até o pedido para que Marta se faça passar por esposa se dá em meias palavras. Em nenhum momento ele chega a dizer diretamente do que se trata, é tudo subentendido. Sua incapacidade de comunicação o obrigada a expressar-se sempre por vias indiretas, como quando vai com o irmão ao estádio de futebol, revivendo um hábito da juventude. O estádio está praticamente vazio, como é predominante nos ambientes públicos em ambos os filmes. Em um dado momento, Hermán tenta introduzir uma conversa sobre o estado decadente em que se encontra a fábrica do irmão e passa a dar sugestões de como ele, a partir de sua própria e bem-sucedida fábrica no Brasil, poderia ajudar o irmão a se modernizar. A indignação de Jacobo transparece em suas feições, mas ele é

incapaz de dizer ao irmão o que realmente pensa. A saída, então, é, no momento em que o juiz comete um erro no jogo, xingá-lo desproporcionalmente, com toda a fúria possível, gritar de longe ao juiz o que de fato está dizendo ao irmão a seu lado: "*Cabrón, la puta madre que te parió, porque no metes na bandera en el horto, hijo de puta?!*"

Todo o filme se dá nessa tensão entre o que se diz e se faz em oposição ao que se sente. Todos os sorrisos de Jacobo são falsos, como o do próprio título. *Whisky* é a palavra que se usa para sair sorrindo nas fotografias. Mais que hipocrisia, *Whisky* é a impossibilidade de dizer uma verdade muito maior que as palavras, uma verdade que não poderia ser proferida sem causar alguma espécie de destruição, ainda que seja apenas a destruição da ordem, da rotina. Jacobo, sentinela de si mesmo, prefere a ordem à revanche ou à felicidade. Nele, o desengano já se fez sem retorno, é uma prisão sem volta.

A cidade de Rebello e Stoll, com suas ruas vazias e portas fechadas, estende ao espaço uma condição interior dos personagens, a perda irrevogável que leva ao desengano e o acompanha. As narrativas da Montevideu dos filmes ou da Santa Maria de Onetti se confundem com as histórias do caminho penoso do crescimento do corpo-indivíduo e dos corpos em conjunto, como corpo social. Nos dois âmbitos - no dentro e no fora do corpo, que são apenas faces do mesmo - existe a constatação veemente de um projeto fracassado. Nos filmes, como em Onetti, não há fuga possível, sempre se estará no corpo (como um e como coletivo). Enquanto o objetivo for a saída, não haverá saída.

Referências bibliográficas

25 watts. Juan Pablo Rebello e Pablo Stoll. Uruguai, 2001.

Whisky. Juan Pablo Rebello e Pablo Stoll. Uruguai, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. "28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos". In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 3, São Paulo: Editora 34, 2004. p. 9-29.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2002. p.262.

LAPOUJADE, David. "O corpo que não agüenta mais". In: *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. Org. D. Lins e S. Gadelha. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.179.

ONETTI, Juan Carlos. "Bienvenido Bob". *Un sueño realizado y otros cuentos*. Montevidéo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999. p. 89-98.

Realismo e histórias mínimas no novo cinema argentino

Ivonete Pinto (USP)

Este trabalho propõe a análise do novo cinema argentino pelo viés de seus filmes não-comerciais, ou, dito de outro modo, dos filmes de pequena audiência. Os títulos *La Mecha* e *O Cachorro* são enfocados como representantes de um cinema de pouco apelo popular, com enredos minimalistas, mas que renovam a utopia do realismo investindo em narrativas marcadas pelo estrato documental.

O cinema argentino, notadamente após a queda do presidente Fernando de la Rúa (2001), vive um momento de urgência, marcado pela valorização de imagens onde transparece o real. A proliferação de filmes, muitos deles independentes¹, busca no realismo sua estratégia de base. Um novo grupo de realizadores, descontente com uma Argentina simbolizada apenas por imagens de uma Buenos Aires que se movimenta em cenografias de cafés europeus, embrenha-se em bairros pobres, em cidades nada glamorosas da Província de Buenos Aires e na poeira da longínqua Patagônia.

Refratários à opção da narrativa clássica hollywoodiana, que prevalece em filmes de sucesso como *O Filho da Noiva*, *Esperando o Messias* e *El Aura*, estes realizadores vêm produzindo obras na contra-mão desse fluxo: usam atores não-profissionais, locações, iluminação natural, histórias mínimas, diálogos breves e ritmo desacelerado. Como protagonistas, interpretados por atores não-profissionais, aparecem homens comuns, de feições – e idades – que não cabem na categoria clássica do herói, tampouco do galã.

O que já se convencionou identificar como “novo cinema argentino” aparece ainda carente de explicações conceituais capazes de elucidá-lo, mas já é possível identificar em alguns diretores influências do laconismo bressoniano, da mistura de realidade e ficção de Kiarostami e do intimismo e contemplação de Ozu.

As procedências, às vezes encobertas, às vezes manifestas, encontram vínculo no que podemos nomear de estrato documental – no sentido de incorporarem imagens do real – e de estrato não-narrativo – no sentido de não contarem uma história propriamente –, através dos títulos *La Mecha*, de Raúl Perrone (2003), e *O Cachorro (El Perro)*, de Carlos Sorín (2004). Cada um, a seu modo, traz à tona a crise econômica argentina, sem, no entanto, fazer dela o seu tema principal. São produções com estéticas que privilegiam a não-ação, contam com recursos escassos e resultam na difícil penetração no circuito comercial. Contudo, alcançam na aspereza do realismo a sua contundência, e ousam engendrar linguagens distintas às adotadas pelo chamado cinema de mercado.

Ampliar a reflexão em torno de Sorín e Perrone é contribuir para romper com a hegemonia de um modelo narrativo pelo qual o cinema argentino ganha notoriedade, mas que não representa o único existente naquele país.

Como conceito, o chamado “novo cinema argentino” é um tanto impreciso. Por um lado, este “novo” é representado por um grupo de diretores com traços autorais e determinados a inovar no campo da linguagem. Por outro, a nomenclatura também serve para abarcar aqueles cineastas que trabalham no mais puro classicismo, mas oferecem obras que se comunicam com grandes públicos ao optarem por narrativas leves e bem resolvidas, no modo de representação institucional de Hollywood, em sintonia com a linguagem da TV.²

Nesta análise, adotamos a expressão *novo cinema argentino* para os filmes que fogem do melodramático e operam linguagens e estilos que não se submetem ao cinema comercial argentino.

O grupo de cineastas sintonizados neste “novo”, dos quais se encontram Perrone e Sorín, surgiu na chamada Geração dos 60. Eram nomes formados no

cinclubismo e no formato do curta-metragem, que postulavam rupturas com os gêneros e com a própria idéia de entretenimento. Cabe ressaltar que os diretores aqui analisados não fizeram parte de movimentos “revolucionários” do cinema argentino, como Fernando Solanas e Octavio Getino, que estabeleceram os princípios teóricos do *Terceiro Cinema*, através de artigos-manifestos, escritos entre 1969 e 1971. Basicamente, a dupla propunha um “cinema subversivo, contra o sistema burguês e capitalista” que reinava na América Latina.³

Solanas continua militante deste cinema engajado, que pensa a Argentina de forma discursiva. Seu *Memória do Saqueio* (2004), traz o subtítulo quase obsceno de *Um genocídio social*. Um desrespeito com os reais genocídios, como o dos armênio (pelos turcos), o dos judeu (pelos nazistas) e o dos tutsis de Ruanda (pelos hutus). Só pra citar os genocídios em que morreram mais de 1 milhão de pessoas. Solanas dramatizou, fez um tango no título para falar da crise econômica pós-De la Rúa. Esta atitude demarca bem os espaços e os discursos no atual cinema argentino. Basicamente, falam da crise econômica três grupos: os herdeiros do *Terceiro Cinema* (no caso, o próprio fundador, Solanas), os cineastas que trabalham de olho em grandes platéias, como Daniel Burman e Juan José Campanella, e os diretores *alternativos*, como Perrone, Sorín, Pablo Trapero e Lucrecia Martel. Estes últimos têm a derrocada econômica apenas como pano de fundo, não fazem enunciados proselitistas e não realizam concessões para agradar grandes platéias.

Com o golpe militar de 1976, muitos diretores interromperam seu trabalho no cinema. Com a volta da democracia, em 1983, houve uma revitalização e *A História Oficial*, de Luis Puenzo (1984), a despeito de seu formato academicista, impulsionou toda uma geração, orgulhosa, afinal, porque a Argentina conquistou o Oscar de Filme Estrangeiro com este título. Com o clima favorável, o INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) promoveu políticas de fomento, uma delas, em 1995, foi o projeto *Historias Breves*, que reunia curtas-metragens premiados em exposições conjuntas, sendo a iniciativa decisiva para o surgimento de alguns dos novos diretores.

Neste contexto, o cinema argentino contemporâneo remete em seus filmes a diversas opções poéticas e a variadas escolhas formais. Esta opinião, expressa por Emilio Bernini, editor da revista *Kilometro 111* e professor da Universidad del Cine, de Buenos Aires, corrobora a idéia de dispersão de tendência do cinema argentino atual. Mas o próprio Bernini chama a atenção para o fato de que o novo cinema argentino começa com o realismo e destaca o filme *Pizza, Birra, Faso* (1997), de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, como um marco que impactou por seu caráter de indício de uma vida lúmpen que coabita o centro urbano. Neste sentido, tanto *O Cachorro* como *La Mecha* encaixam-se com perfeição. No primeiro, temos um desempregado passado dos 50 anos, absolutamente solitário e pobre, que tem a vida transformada com a presença do cão Bonbóm. No segundo, há um octogenário que passa o filme todo procurando por uma peça do seu velho aquecedor que já não se fabrica mais.

Afora a escolha do universo que perpassa boa parte do atual cinema argentino, Bernini enxerga os novos cineastas numa mesma cadeia de formação: eles estudaram em escolas de cinema e educaram-se em festivais internacionais onde se aloja o cinema moderno. “A presença variável, às vezes difusa e outras notória, de certos rasgos de Bresson, Wong-kar wai, Rohmer, Jarmush, Kiarostami, Buñuel, Kitano, permite constatar essa aprendizagem, ainda que não permita decidir a razão destas escolhas.” (BERNINI, 2003, p.87-105). Arriscaríamos afirmar que um traço une estes diretores e vem a ser um elemento que distingue cineastas como Sorín e Perrone dos demais, que é a temporalidade.

O tempo no cinema de Sorín e Perrone não seria o tempo *sui generis* da concepção de Jean Epstein. Lembrando, para Epstein, “o cinema cria uma apercepção inteiramente original do tempo” (AUMONT;MARIE, 2003, p.288). Aqui não seria, portanto, o tempo manipulado pelo cinema. Os personagens levam na tela os mesmos segundos e minutos que levaríamos para realizar a mesma ação, como caminhar uma quadra. Mesmo assim, este tempo “do real” desacelera nossa expectativa de velocidade, vai na contramão da velocidade a que estamos habituados no cinema. Sorín e Perrone propõem o deslocamento do espectador

para outro tempo, um tempo realista, mas que passa a sensação de uma desaceleração, introduzindo-nos, enfim, a uma experiência de temporalidade.

O Cachorro

Desde seu primeiro longa-metragem, *La película del rey* (1985), Carlos Sorín nos coloca diante de cenografias rarefeitas, nas planícies da Patagônia. Faz um cinema econômico de imagens, de enredos, de diálogos⁴. Em *Histórias Mínimas* (2002), ele alcança o ponto mais agudo na solidão de seus personagens, movendo-se num microcosmos onde nada, aparentemente, acontece. *O Cachorro* é como que uma continuação de *Histórias Mínimas*, onde cães, velhos, gente pobre e lugares remotos convivem com a solidão.

Em *O Cachorro*, o personagem central é Juan Villegas, interpretado por um ator não-profissional. Desempregado de um posto de serviços de beira de estrada, vaga com sua velha camionete. Fazendo um bico como mecânico, ele recebe como pagamento um presente inusitado, o cão que tem nome e sobrenome: Bonbóm, le Chien. Animal de rara beleza entre os aficionados, Bonbóm alça o João-ninguém Villegas à condição de alguém. O homem, que vive de favor na casa da filha, depois de ter sido abandonado pela mulher há 20 anos, passa a ter orgulho de ser o dono de Le Chien e, além disto, tem a perspectiva de ganhar dinheiro com o cão em competições de raça.

Nesta jornada, Villegas, como os 3 personagens centrais de *História Mínimas*, pega a estrada e conhece gente de todas as espécies, que em comum trazem a marca da sobrevivência em tempos de crise. Assim é com a mulher que canta em árabe numa boate sem ter a menor noção da língua, e assim é com o treinador que consegue campeonatos para o cão e fica com o dinheiro que seria de Villegas. Nenhum personagem, no entanto, é tratado com maniqueísmo, ninguém é mau ou bom. As pessoas vão vivendo conforme suas circunstâncias.

A estética de Sorín, embora não extrapole na beleza das paisagens ao gosto de um Walter Salles em *Diários de Motocicleta*, privilegia os espaços abertos, os enquadramentos pictóricos e dá uma certa dignidade à pobreza. E a desolação da planície funciona como espelho da desolação dos seres humanos. Os silêncios da Patagônia, por sua vez, ajustam-se ao laconismo destes seres. O semi-sorriso de Villegas, presente em situações tanto de alegria como de desconforto, é o que talvez cause mais estranhamento. Não combina com o jeito meio furioso e meio histriônico do argentino típico, sequer tem a ver com as pequenas transformações que vão ocorrendo em sua vida ao longo do filme. A platITUDE do semi-sorriso seguramente tem a ver com o homem que interpreta Juan Villegas. O ator não-profissional, que tem o mesmo nome do personagem – e isto não deve ser visto como gratuidade –, foi descoberto por Sorín na fase de pré-produção do filme. Ele trabalhava como guardador de carros em um estacionamento ao lado da produtora de Sorín. Como um Nanook moderno, interpreta a si mesmo quando defrontado com situações propostas pelo diretor.

E assim como o cinema iraniano gosta de trabalhar com crianças, o argentino, seguidamente, coloca cães em seus filmes. No próprio *Histórias Mínimas*, a busca de um cachorro desaparecido é o mote para a jornada de um dos personagens. Aqui, se poderia dizer que o cão é o personagem central, é ele quem determina a mudança de vida do seu dono, tão silencioso quanto ele. Assim é quando surge a oportunidade de ganhar dinheiro com as competições, assim é com o orgulho imprevisto que Villegas sente por Bonbóm, como um pai vaidoso pelas qualidades de um filho. Assim é também na vida amorosa. Se Le Chien falha na tentativa de acasalamento, Villegas não consuma sua paquera com a falsa cantora árabe. A relação dos dois, naturalmente, é muito mais do que o cão e seu dono, é de um espelhamento de atitudes diante da vida. Sempre em silêncio.

O ajuste entre a carga “desdramática” do filme com o enredo é perfeito. Ou seja, a forma de contar uma história que por si só já é mínima em desdobramentos, também é econômica na construção narrativa. Possivelmente, muitos dos espectadores recebem este tratamento entre enredo e narrativa como um pacote

enfadonho, pois não conseguem admirar uma poesia que enaltece, sem alarde, os silêncios e as tristezas de figuras solitárias.

La Mecha

Ao contrário de *O Cachorro*, em *La Mecha* não há transformação do personagem, portanto, inexistente a clássica jornada do herói. Aliás, este filme de Raúl Perrone radicaliza todas as questões propostas por Sorín quanto sobre a solidão e a inadequação do personagem no mundo.

Produzido por Pablo Trapero (*Mundo Grúa*, *O Bonaerense* e *Familia Rodante*), *La Mecha* gira em torno de uma procura. O octogenário Don Nicéforo Galván, interpretado por Nicéforo Galván, vive em Ituzaingó, província de Buenos Aires, por sinal, onde nasceu Perrone e que serve como cenário de seus filmes. Em uma manhã de inverno, Don Galván descobre que a mecha, uma espécie de pavio para aquecedor a querosene, não funciona.

O filme acompanha Don Galván em seu périplo em busca da mecha nas cercanias da Grande Buenos Aires, por ruas movimentadas, que oferecem todo tipo de quinquilharia, mas que não possuem a peça, tal a defasagem do aquecedor. No caminho, onde alguém sugere este ou aquele lugar, Don Galván conhece pessoas e até experimenta novas sensações, como na massagista de técnica japonesa. A massagem, totalmente inusitada para o ambiente, ao contrário do que poderia supor-se, não representa nada para o personagem, que segue seu caminho em busca da mecha perdida, sem aceitar a idéia da compra de um aquecedor elétrico.

Antidramático por excelência, Perrone frustra toda possibilidade de clímax. Nem mesmo na cena onde podemos vislumbrar uma virada, quando Don Galván, voltando para casa, atravessa um mato e depara-se com meninos que caçam com uma espingarda. No final da cena, nada acontece, os meninos estão

interessados só em passarinhos e sequer importunam o velho. Há uma sugestão de tensão, mas a ameaça não se cumpre. Ou, poderíamos inferir, de fato nem houve a sugestão de tensão, nós espectadores é que estamos condicionados à espera do clímax que necessariamente surgiria em qualquer narrativa que envolvesse mato, noite chegando, adolescentes de periferia com espingardas nas mãos e velhinho indefeso.

Estamos diante de uma não-jornada em que o “herói” não atinge seu objetivo – achar o pavio – e não chega ao final da história modificado. Nenhuma situação, nenhum personagem bizarro que cruzou seu caminho impactou sua vida. Nesta não-odisséia, a expressão de resignação é a mesma do personagem Villegas, de Sorín, porém, aqui, sem intenção poética, sem paisagens belas. Não há beleza, nem na feiúra da cidade. E o resultado da captação em digital, quase sempre com a câmera na mão, só faz matizar o que é feio, sujando a imagem já desbotada.

Raúl Perrone é conhecido como referência obrigatória no cinema independente argentino. Fez dezenas de curtas e médias-metragens, tão independentes que muitos títulos aparecem seguidos da informação “não lançado comercialmente”. *Late um Corazón* (2002), também é com Nicéforo Galván, que é sogro do diretor. Alguém que serve de instrumento para o cineasta, na defesa da tese de uma não-atuação, tal a inexpressividade do seu personagem. Próximo do conceito de “modelo” de Robert Bresson, Galván, ao não atuar, funciona num nível suplementar na narrativa. Ou seja, convence no sentido da demanda por realismo e ao mesmo tempo compõe a “desdramatização” que o diretor objetiva como estética.

É tentador estabelecer correlatos com certo cinema estrangeiro. Neste sentido, *La Mecha* dialoga diretamente com David Lynch e seu *Uma História Real* (1999), onde um ancião usa uma máquina de cortar grama como automóvel e empreende uma jornada construída de pequenos detalhes, sutis observações e situações banais. Mas diferente do personagem de Lynch e do próprio Villegas

de Sorín, Don Galván não apresenta traços psicológicos, não tem passado, não sabemos com quem mora (há uma mulher que aparece na primeira cena na casa dele, mas não fica claro se é esposa). Os três, no entanto, são carregados de dignidade sem discurso e de uma perseverança, mesmo que com objetivos débeis.

A solidão, mais o embate entre tradição e modernidade, aproximam *La Mecha* também do cinema iraniano, onde a morosidade dos personagens muitas vezes é ingrediente da narrativa. E a despeito de problemas técnicos que o filme de Perrone se ressent, não há como ignorar a austeridade narrativa de um diretor autoral que, assim como seu Don Galván, está na contramão do cinema argentino de mercado. Perrone sabe que já não se fabricam pavios para velhos aquecedores a querosene, mas ele quer continuar procurando.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papyrus, 2003, 335 p.

COMOLLI, Jean-Louis. *Filmar para ver: Escritos de teoria y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg/Cátedra La Ferla, 2002, 351 p.

MANRUPE, Raúl; PORTELA, María Alejandra. *Um dicionário de filmes argentinos II (1996-2002)*. Buenos Aires: Corregidor, 2004, 304 p.

YOEL, Gerardo (org.). *Pensar el cine 1 - Imagem Ética e Filosofia*. Buenos Aires: Manantial, 2004, 256 p.

Periódicos

Archivos de la Filmoteca. Barcelona, nº 30, out. 1998, 199 p.

El Amante. Buenos Aires, nº 152, dez. 2004, 64 p.

BERNINI, Emilio. "Un proyecto inconcluso". *Kilometro 111 - Ensayos sobre cine*. Buenos Aires, nº 4, out. 2003, 211 p.

GARCIA, Santiago. "Gente que busca gente". *Leer Cine – Revista de Cine & Cultura*. Buenos Aires, nº 2, nov. 2005, 82 p.

Jean-Claude BERNARDET. "Os argentinos dão um banho nos brasileiros". *Revista de cinema* (Encarte Riofilme), São Paulo, nº 36 [s.d.].

-
1. Cf. Santiago GARCIA, "...as pessoas não usavam o conceito de cinema independente, e os realizadores que tentavam fugir da média em geral fracassaram. A maioria trabalhou dentro do marco da indústria e ali conseguiram realizar suas obras com ousadia, muitas vezes desafiando a ordem e – como em todo bom cinema industrial – trabalhando ao mesmo tempo vários níveis, para que o cinema fosse entretenimento, mas não superficial, e fosse complexo, mas não obscuro." (Leer Cine, p. 16)
 2. Jean-Claude BERNARDET, em *Os argentinos dão um banho nos brasileiros*, defende a leveza narrativa em filmes como *Esperando o Messias*, em contraposição ao enrijecimento narrativo dos filmes brasileiros.
 3. "Towards a Third Cinema" by Fernando SOLANAS and Octavio GETINO, editado y traducido por Michael Channan ed., *Twenty five years of New Latin American Cinema*, London: British film institute, 1983 pp. 17-27 . Citado por David Diaz in: *El Cine Subversivo*: <http://www.warren-wilson.edu/~spanish/DavidDiaz.html>
 4. O caráter econômico que Sorín imprime em seus filmes pode ser observado inclusive no filme *Memória de quem fica* (18-J, 2004), produzido para lembrar as vítimas do atentado na Amia em Buenos Aires, em 18 de julho de 1994. Entre as 10 histórias, o episódio de Sorín é o mais econômico e o único totalmente disnarrativo: traz apenas, em seqüência, as fotos e o nome dos 85 mortos do atentado, utilizando a ária *Lascia ch'io pianga la mia cruda sorte*, da ópera Rinaldo, de Händel.

Abraço partido

Tunico Amancio (UFF)

Eu gostaria de começar por alguns aspectos do filme *Abraço Partido*, uma produção argentina de Daniel Burman, estreada em 2004, num momento em que o país saía da crise política e social que fez imobilizar a economia, que levou o povo às ruas, que gerou o movimento dos piqueteiros e também uma infinidade de imagens de saques e de apitaços, que motivou uma rede de solidariedade e de reivindicações. É no contexto de uma crise recém-debelada, quando se assentava a economia e o país voltava à normalidade, que o filme deve ser pensado. Nós, a partir do filme, vamos falar de três imagens em sincronia:

Primeira imagem

O solo é geograficamente delimitado, atestado por uma narrativa histórica relacionada à criação de um Vice Reinado do Rio da Prata, instituído enquanto região administrativa e política no século XVIII. Ele se limitava com o Brasil, o Peru e o Chile e no futuro iria compreender as nações Argentina e Bolívia, Uruguai e Paraguai. Neste conjunto vão ser costuradas as bordas de uma latinidade construída na exterioridade, sob um jugo autoritário, de fora para dentro, por conta dos efeitos de seu processo de colonização de duas faces, portuguesa e espanhola. Este é nosso Reino de Prata, a ser usado metaforicamente enquanto base de nossa arquitetura de representação. Se a este solo acrescentarmos as narrativas religiosas judaico-cristãs, associadas também ao processo civilizatório

européu, impostas sobre nosso conjunto heterogêneo de crenças nativas, teremos composto nosso primeiro elemento, que será usado como pano de fundo de nossa reflexão. Pano de fundo, apenas, porque sequer assomarão o discurso, jamais constituindo uma fala expressa e explícita.

Temos então um solo compartilhado, tecido por uma continuidade de fundo político e religioso: nossa primeira imagem é colonial, parte de uma entidade geográfica, parte de uma entidade histórica, com suas respectivas utopias sociais e realidades antropológicas. E vamos deixá-los em segundo plano, iluminando nossas reflexões.

Segunda imagem

Um homem procura sua identidade numa cidade solapada pela crise, na lembrança de um pai que partiu para a guerra, deixando-o, e ao seu irmão, aos cuidados da mãe. Desiludido e sem esperanças, o jovem enfrenta a perspectiva do exílio. Até que o retorno do pai repõe sua história pessoal num novo eixo e promove enfim, a reconciliação.

Este motivo aparentemente melodramático se assenta numa pequena galeria do centro da cidade, onde comerciantes e trabalhadores de várias etnias enfrentam o duro dia-a-dia argentino. É este microcosmo que nos revela a face contemporânea da globalização, os trânsitos que se estabelecem entre as diferentes culturas, moldadas por narrativas identitárias de diferentes origens. Narrativas que reivindicam uma filiação a uma noção de pátria, lida alegoricamente na chave do abandono, do despertencimento, cuja historicidade ressalta as fraturas de nosso modelo econômico sub-continental.

Um rico universo que merece ser observado mais de perto, para demonstrar a amplitude do foco dos novos olhares do cinema banhado pelo Rio da Prata.

* * *

A câmera é instável, quase todo o tempo, desestabilizando o olhar do espectador sobre a cena e também revelando a crise por que passam os personagens. Embora as imagens sejam focadas, centralizadas na tela, temos como que uma indefinição de suas bordas, de seus limites, e esta oscilação gera uma sensação intensa de desconforto. No conjunto, nada nos assegura uma direção assertiva do olhar, e o vai-e-vem da zoom nos desnorteia ainda mais porque parece negar um contato visual duradouro, trabalhando na brecha da instantaneidade. Através deste mecanismo, que aliás não é incomum em outras narrativas contemporâneas, nos aproximamos das pessoas e dos lugares como se os víssemos de passagem, em recortes do espaço. O tempo da persistência da imagem é pequeno e decupado de modo a sobrepor gestos e sons como se a todo momento vivêssemos um estilhaçamento da continuidade da trama, o tempo e o espaço esgarçados como uma determinação da vida moderna.

Nos primeiros momentos, contextualizando a situação e os personagens – princípio básico de um certo tipo de dramaturgia – flanamos pelo ambiente seguindo pelas costas um homem que se desloca, enquanto comenta quem vê e o que vê no espaço de uma galeria. Um homem que fala de costas para a câmera nos introduz no cenário da ação. Um procedimento que vai ocorrer também em outros momentos da narrativa, personagens que virando as costas à platéia, se recusam a se expor diretamente, burlando regras definidas para a ficção, tradicionalmente transparentes. Uma câmera que desliza pela cidade: oscilação, mobilidade, fragmentação. Passagem, passagens, uma galeria comercial no Once, bairro Balvanera, base de assentamento da colônia judaica na capital da Argentina. Passagens, passagem, fantasmagorias, um sujeito instável, um olhar que flana pelos reflexos e pelos vazios das vitrines, onde o desejo de consumo é rebatido. Um diálogo com Walter Benjamin, um piscar de olhos melancólico para a modernidade. Um universo heterogêneo e especialmente luminoso que nos revela um rico conjunto de personagens e situações, argentinos, peruanos, judeus, italianos e coreanos, gente que se ocupa do comércio e dos serviços na capital

da Argentina, não mais o universo da produção mas o das trocas, instalados no centro da cidade, apartados do fluxo urbano pela condição de galeria, e ainda assim imersos na modernidade possível: os supérfluos produtos importados, a loja de quinquilharias made in Taiwan, ciber café, agência de viagens, um bairro tradicionalmente étnico que se vê impulsionado pela multiculturalidade e que tem na economia de serviços sua base comum. Uma base forçosamente familiar, única força capaz de dar conta do esfacelamento do Estado possível, enquanto se rearticula o governo e se reordena a cena política nacional, o mergulho num movimento de solidariedade por proximidade como arma de sobrevivência. Quando lidas desta forma, as atividades econômicas deixam no filme marcas preciosas: o salão de beleza, templo feminino maior dos momentos de crise, tem seu contraplano na loja de lingerie de Sônia, a mãe do protagonista, em suas Confecções Elias. Os negócios insólitos do irmão Joseph (como o peixe plástico que fala reagindo à voz humana), sinal de seu endividamento por conta de um comércio de supérfluos, vão tentar ser expandidos em atividade mais produtiva: é assim que ele vai chegar às abelhas vindas do Canadá, que ao fim vão também se revelar inadequadas. O *black market* do cambista Mittelman, “o cafetão do dinheiro”, sob a fachada de uma agência de viagens, a loja de Oswaldo posta à venda para o capital estrangeiro, de origem desconhecida; a Internet falida – chamada de câncer das galerias - de Rita e seu misterioso companheiro, junto ao comércio decadente dos outros personagens serão os outros sintomas dessa economia de transitoriedade, feita de comércio, viagens, telecomunicações, especulação financeira, que se pensados em grande escala dão o tom da metanarrativa abafada. O campo da produção substituído pelo campo do comércio e dos serviços, condição alardeada da contemporaneidade. E é precisamente aí que interfere Marcos, o pretendente materno e candidato a pai substituto do protagonista Ariel, porque circula em outro universo, fora do ramo estrito das trocas, produzindo anteparos para banheiros e cozinhas. E é graças à aparição de Marcos que Ariel, logo ao primeiro encontro entre eles, define claramente seu drama: eu preciso ser polaco, urgentemente. Assentado neste universo de instabilidade econômica Ariel decide abandonar a Argentina e migrar pra a Europa, fazendo valer seus direitos de descendente

de polonês. Seu desejo de fuga se afirma sobre um exílio de sua problemática identidade e este tema, se quiséssemos ousar, poderia ser considerado como o núcleo metafórico do filme, a irradiar significações. Elias, o pai de Ariel, abandonou a família e partiu para Israel, e hoje fala com a mãe somente por telefone enquanto envia pensão para os filhos. O motivo de sua partida é uma incógnita para o rapaz e isto vai provocar seu sentimento de desfiliação, despertencimento, uma das molas dramáticas que vai fazer com que ele se proponha partir para a Polônia e não para Israel, onde vive o pai. Esta lembrança de um pai perdido – que poderemos investir de características metafóricas ligadas a uma socialização problemática, ao desconforto social marcado pela ausência da lei e da ordem - é que vai determinar sua aceitação de seu desenraizamento. Em torno de sua problemática pessoal o assunto será expandido: Mitelman, o amigo de origem lituana, assenta sua identidade em sua ancestralidade, e o encontro com Estela, a ex- namorada de Ariel, atualmente grávida, vai colocar em cheque a sua própria perspectiva de paternidade. Daí à descoberta da traição materna como motivo do abandono do pai, um engano produzido enquanto discurso que se superpõe à história vivida e inibe a expectativa de bem estar social, um jogo de traições entre Pátria e Estado, uma idéia que vai agregar vários exílios relatados na trama e eles serão o sentido para nossa concepção das implosões contemporâneas das identidades nacionais, onde a figura clássica do pai já não oferece tanta consistência. Senão vejamos as nacionalidades presentes em nosso microcosmo dramático: além dos judeus, italianos, coreanos e peruanos já referidos, convivendo no mesmo espaço alegórico, vamos encontrar outros trânsitos: seja a namorada paraguaia de Joseph, ou a noiva lituana de Mitelman, o primo Dany que está em Toronto, ou o outro primo Lucho que foi jogar futebol em Marselha, o Ramon boliviano e seu contendor peruano, há uma explosão de nacionalidades em trânsito que não deixa de tocar mesmo o segmento mais estratificado, quando o próprio Rabino Benderson, autoridade garantidora da tradição judaica no grupo, anuncia estar partindo para atuar numa sinagoga em Miami. Uma sociedade em dispersão, em vias de remodelação. Órfãos em transe.

A narrativa contém também dois blocos de imagens externas agregadoras de outros significados: de um lado, o filminho em super-oito transformado em vídeo sobre a circuncisão do protagonista e de outro, algumas cenas do filme *Os Girassóis da Rússia*, dirigido por Vittorio De Sica em 1970 e estrelado por Sophia Loren e Marcello Mastroianni. O filme caseiro sobre o ritual judaico da circuncisão nos lembra a idéia de compromisso, porque se assenta no formulação religiosa ancestral de integração plena de um indivíduo a um povo. Obrigação essencialmente masculina, referenciada na tradição associada a Abraão, pai do povo judeu, mais importante que qualquer mandamento, um pacto direto com Deus, sinal de sua aliança. Por ele Deus faria uma grande nação dos descendentes de Abraão e lhes daria uma terra como herança. A circuncisão é a prova material desse compromisso. O livro do Êxodo narra os contratempos que os judeus tiveram, em busca da terra prometida, depois de longa peregrinação pelo deserto, durante quarenta anos, quando não foram circuncidados os nascidos na travessia. Só depois de fazê-lo, puderam celebrar a Páscoa e começar a comer os frutos da terra prometida (Canaã) e a conquistá-la. (Josué, 5:11-12) “Estes dois fatos, ligados especificamente às promessas de nação e terra, reforçam o significado original da circuncisão”.¹ Em *O Abraço Partido*, a cerimônia é vista na íntegra, comentada pelo protagonista. O elemento que destoa é justamente o pai, visto apenas de passagem, como se fugisse, como diz Ariel. Um pacto fugidio, já previsto na trama. Na outra ponta das imagens externas se encontram trechos do filme *Os Girassóis da Rússia*, de 1970, contrapartida melodramática ao rigor científico e ritual da circuncisão, um filme sobre uma mulher que parte para a Rússia, depois da 2ª. guerra, em busca de seu marido, o qual se casou de novo, teve um filho e sofre de amnésia. Ela volta à Itália, se casa de novo, até ser surpreendida, anos depois, pelo retorno do primeiro marido. Um filme feito de sentimentos exacerbados, que a música de Henri Mancini certamente reforça e que trabalha com a grandiloquência do gênero, tradicionalmente voltado ao feminino, à expansão das emoções. Estes dois grupos de imagens dialogam entre si por tratarem da problemática do estabelecimento das fronteiras entre os compromisso de fixação numa terra e o desterro (campos que se inscrevem no universo

ideológico da noção de pátria) ligados à inclusão ou exclusão nacional e podem ser lidos numa chave alegórico/religiosa, ou ficcional/melodramática) enquanto reforçam a questão central do personagem. Questão que evolui, na trama, para a superação do trauma de Ariel, que reencontra o pai, sem o braço perdido na guerra – enfatizando a idéia de solução negociada – e que lhe devolve a cidadania no mundo do afeto, recompõe a trilha de sua inserção social, na medida em que lhe oferece um campo efetivo de trabalho na loja recém adquirida e pelo suporte financeiro e lhe devolve inteiramente a noção de sujeito na própria sociedade Argentina. A Babel final, quando apresentada como sendo uma sapataria, repõe a fala do mundo no seu lugar de alegoria, Ariel e seu pai estão em paz, uma nova relação sendo construída, superando o passado. O filme termina positivo, sem o vislumbre de ressentimentos.

Deste segundo grupo de imagens vamos reter: um universo multicultural em seu dinamismo, um espaço de serviços e trocas simbólicas bastante localizado, assentado numa tecnologia contemporânea e uma dispersão das nacionalidades, habitados por um sujeito e uma representação em crise, em permanente negociação com a figura paterna enquanto instrumento de compromisso político. Espero não estar forçando muito a barra. Até porque eu ainda quero chegar mais longe. Para isto eu preciso recuperar da primeira imagem a idéia de um solo compartilhado e de uma entidade histórico-geográfica chamada latinoamérica com suas respectivas utopias sociais e realidades antropológicas. Da segunda imagem eu quero guardar a idéia da construção de um pacto político num campo de negociação problemático mas claramente definido num universo em mutação.

Porque nossa terceira imagem é de fato nosso abraço partido, nosso microcosmo de atuação cinematográfica a reclamar legitimação sob os auspícios do Estado - estamos de novo a falar de paternidades, de pluri-identidades, de compromissos, de terra da promessa. Mais precisamente, de políticas públicas, dentro do Mercosul, e aí talvez essas alegorias esparsas alcancem todo seu sentido. Constituído originalmente pela Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai como estados partes, com a associação da Bolívia, do Chile, Peru, Equador,

Colômbia e Venezuela, o Mercosul constitui a base da desejada integração latino-americana. Unidade dentro da diversidade, tentativa de fortalecimento através da formação de um sólido bloco econômico, tendo como modelo a União Européia. Existindo desde 1991 o Mercosul, voltado prioritariamente para as barreiras alfandegárias, somente em 2004 vê o surgimento de um órgão específico para as atividades do audiovisual: a RECAM, Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais. Criada em dezembro de 2003 pelo Grupo do Mercado Comum, órgão executivo do Mercosul, a RECAM tem por objetivo criar um instrumento institucional para avançar no processo de integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região. Seus três vetores são a reciprocidade, a complementariedade e a solidariedade, e através deles a RECAM quer ver reduzidas as assimetrias que afetam o setor, trabalhando sobre projetos específicos a favor dos países de menor desenvolvimento relativo, harmonizando políticas públicas e seus aspectos legislativos, impulsionando a livre circulação regional de bens e serviços cinematográficos e audiovisuais, implementando políticas para a defesa da diversidade e da identidade cultural dos povos da região. Antes de mais nada para garantir condições de equidade para as produções nacionais e seu acesso ao mercado. Durante 2004 já se viram alguns avanços no caminho da integração das cinematografias da região: no Paraguai se criou a Diretoria do Audiovisual e se está programando uma Lei do cinema, que já foi promulgada no Chile. No Uruguai se criou um imposto sobre os ingressos, que vai sustentar um fundo Audiovisual; na Argentina se regulamentou a cota de tela e a média de exibição, se implementaram as co-produções entre os países do Mercosul com o apoio do Programa Ibermedia, o Brasil e a Argentina renovaram a experiência do seu Acordo Recíproco de Distribuição, do qual vale ressaltar o caráter arrojado e experimental. Pois acaba de ser lançado – no dia 10 de outubro deste ano, segundo o site da ANCINE – o novo concurso de Apoio à Distribuição de Obras cinematográficas de longa-metragem nos gêneros ficção, documental, e/ou animação. Graças a um protocolo para Fomento à Distribuição de Filmes de Longa-Metragem celebrado entre a ANCINE e o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales da Argentina, assinado em agosto de 2003. Por

ele serão selecionados 4 filmes que terão aqui o aporte de 60.000,00 reais cada, e valor correspondente lá na Argentina, para suas despesas de comercialização, copiagem, trailers e legendagens assim como para mídia e produção de material promocional e de divulgação. Este mecanismo, aparentemente insuficiente pelo valor de seus recursos, tem conseguido dar visibilidade a um número significativo de obras cinematográficas argentinas no Brasil e a obras brasileiras em território argentino, entre as quais aqui nós vimos *Histórias Mínimas*, *Cleópatra*, *Lugares Comuns* e *El Bonaerense* e nossos hermanos argentinos puderam ver, entre outros, *Amarelo Manga*, *Deus é Brasileiro*, *Madame Satã* e *Dois perdidos numa noite suja*. É o Estado intervindo diretamente na atividade cinematográfica e rediscutindo o mercado a partir de outras bases. Se pensarmos na Sessão CONESUL levada ao ar durante um ano pelo Canal Brasil, exibindo filmes argentinos, se pensarmos no lançamento recente da TELESUR, no mês de maio, uma emissora de televisão administrada pela Venezuela, Argentina e Uruguai, pensada como um instrumento de integração dos povos da América do Sul, podemos vislumbrar um cinema latino com menos fronteiras, numa intensa mediação do Estado, dentro de um programa comum de visibilidade e intercâmbio cultural para a pluralidade de nossos povos. Então podemos pensar se articula um projeto que dê sentido a nossas três imagens até então dispersas. Um abraço partido, de qualquer maneira, abarcando nossa própria leitura de nossa crise, de nosso objeto instável, de nossas construções assimétricas, de nosso solo compartilhado, de nossas diferenças culturais. Das quais ainda o cinema continuará sendo o espelho, projetando em telas de todos os tamanhos as medidas de nossos erros e acertos, enquanto ajusta seu foco.

1. ALLAN Denis, http://www.estudosdabiblia.net/bd11_11.htm, acessado em 02/10/2005

Mi casa es su casa: Cultura e sociedade no melodrama familiar mexicano dos anos 40

Maurício de Bragança (UFF)¹

O cinema tem o poder de reinventar espaços reais, verdadeiros ou simbólicos, traduzindo, através destes cenários, metáforas que pretendem configurar um universo valorativo de uma determinada sociedade. Tais espaços são recorrentemente (re)criados pelo cinema, formando parte do imaginário de uma sociedade, muitas vezes tomando mais força que a representação destes no que chamamos de mundo real.

Este ensaio tem a preocupação de investigar e problematizar a produção de sentido implicada na configuração cênica do interior de um lar a partir de sua representação presente num repertório constituído pelo subgênero dos melodramas familiares ou melodramas maternos na Época de Ouro do cinema mexicano, mais precisamente na segunda metade da década de 30 e primeira metade da década de quarenta.

A década de 30 apresentou um grande número de filmes em torno da figura da mãe como *Madre querida* (Juan Orol, 1935), *Mater nostra* (Gabriel Soria, 1936), *Madres del mundo* (Rolando Aguilar, 1936), *Honrarás a tus padres* (Juan Orol, 1936), *El calvario de una esposa* (Juan Orol, 1936), *No basta ser madre* (Ramón Peón, 1937), dentre muitos outros títulos².

A mesa de jantar converte-se, neste repertório dos melodramas familiares ou maternos, o espaço que traduz metaforicamente as negociações entre os âmbitos do público e do privado a partir da definição dos papéis de gênero que conformavam o universo valorativo da sociedade mexicana daquele período.

Assim, as discussões em torno da manutenção de um projeto de Estado nacionalista, capaz de impulsionar a política desenvolvimentista de um México que se modernizava a partir da consolidação dos ideais revolucionários, se misturam às apropriações discursivas de gênero que os diversos repertórios do melodrama cinematográfico mexicano insistiam em difundir. Ou seja, discutir o projeto político mexicano naquele momento passava, dentre outras coisas, por discutir os papéis sociais do ser mexicano e do ser mexicana. As discussões em torno da identidade nacional presentes nos diversos projetos que conformavam as modernizações (contraditórias e periféricas) latino-americanas se davam simultaneamente à configuração e afirmação das indústrias culturais do continente (Barbero, 2001).

Matrizes discursivas do melodrama de família ou materno

Para melhor localizar a discussão, é importante mencionar as matrizes literárias e cinematográficas que estão vinculadas a este repertório do melodrama materno mexicano. Segundo Ann Kaplan (1987), as tradições que moldam as representações da mãe nos filmes derivam dos melodramas literários do século XIX, dos romances sentimentais e da literatura feminina doméstica. Também é importante citar a leitura de *Émile* (1762), de Rousseau, que inaugurou um novo discurso sobre a mãe. O surgimento de uma nova classe social, a burguesia, trouxe consigo a necessidade de repensar os papéis sociais masculinos e femininos articulados às novas demandas que se apresentavam. Através de *Émile*, Rousseau apresenta, num discurso cultural, a divisão social dos papéis de gênero exigidas pelo desenvolvimento do capitalismo moderno. Tais idéias acabaram por forjar o discurso sobre a mãe que predominou por todo o século XIX e o princípio do século XX, estruturando a divisão entre o público (homem)/privado (mulher) e reforçando as quatro qualidades do que constituía o “culto à verdadeira maternidade” – piedade, pureza, domesticidade e submissão (KAPLAN, 1987: 116). Num mundo que parecia mudar de forma vertiginosa, a Mãe representava a sustentação, a continuidade e os antigos valores em perigo de serem descartados pelo fluxo das mudanças que pareciam fora de controle.

Ainda segundo Kaplan (1987), dois tipos de romance, fora dos cânones, alimentaram as representações filmicas. O primeiro, o romance sentimental, era escrito pela mulher classe média para suas iguais e é dirigido à mulher que vive coagida pelo culto da “verdadeira feminilidade” e incorpora o elemento melodramático com o objetivo de promover um relaxamento para os sofrimentos e frustrações dessa mulher classe média que não podia pensar além desta “verdadeira feminilidade”, onde passividade se transforma em heroísmo. Nestes, a personagem da mãe ocupava um papel periférico.

A outra tradição da narrativa materna vem do segundo tipo de romance para mulheres do século XIX, influenciado pela ideologia do feminismo doméstico, que insistia na importância do papel da mulher na educação dos filhos, ainda que ignorasse o próprio desejo da mulher, vista como um mero vaso depositório para os futuros heróis. Nesta derivação da ficção para mulheres os filmes de mulheres lidam com os aspectos mais heróicos ou subversivos da maternidade em detrimento dos aspectos patéticos da maternidade. Nestas narrativas a figura da mãe ocupa a posição central (ibid:116-117).

O tema materno marcou presença em muitas cinematografias nas primeiras décadas do século XX, como nos filmes do italiano Raffaello Matarazzo ou no cinema francês que trazia as atrizes Gaby Morlay e Françoise Rosay como protagonistas deste repertório (VIVIANI, 1987).

Algumas produções americanas se converteram em verdadeiras matrizes na representação da personagem da mãe neste subgênero cinematográfico:

1. *Madame X*, que apresenta uma metáfora da expulsão de Eva do Eden burguês, teve quatro versões (de Frank Lloyd de 1920, com Pauline Frederick; de Lionl Barrymore de 1929, com Ruth Chatterton; de Sam Wood de 1937, com Gladys George; e de David Lowell Rich de 1966, com Lana Turner);

2. *Way Down East*, de Griffith de 1920;
3. *Stella Dallas* (versão de Henry King de 1925, e de King Vidor de 1937, com Barbara Stanwyck, que transformou-se no próprio arquétipo da mãe redentora).

Linda Williams (1987) apresenta ainda uma análise onde a abordagem psicanalítica constrói uma idéia na qual a esfera doméstica emerge como uma fonte importante de realização do desejo especificamente feminino. O melodrama materno familiar apresenta uma iconografia marcada pela atmosfera claustrofóbica do lar burguês e/ou da cidadezinha suburbana. Para a autora o padrão emocional destes filmes assumiria um lugar entre o pânico e a histeria latente, sendo, ainda, reforçado por uma complexa manipulação do espaço interior que encerra um mundo completamente predeterminado e tatuado por objetos de cena que revestem o ambiente de sentido.

Ressignificações mexicanas

Durante o período do governo Lázaro Cárdenas (1934-1940), houve uma ampla mobilização de todos os setores sociais, integrados em organizações de massas. Trabalhadores sindicalizados, organizações camponesas, organizações populares e de funcionários públicos. Este projeto político nacional contemplava a crescente intervenção do Estado na vida econômica e social, a recuperação por parte da nação dos recursos básicos do país, em mãos de estrangeiros (nacionalização das companhias petrolíferas em 1938), a reforma agrária - baseada na recomposição das estruturas ejidais³ - e a organização ampla dos trabalhadores. Para poder implementar este projeto, era necessário conseguir um largo consenso e compromisso popular, daí que se desse capital importância às ações dos trabalhadores guiadas e conduzidas pelo governo (CAMÍN; MEYER, 2000).

Nessa época se consolida um novo tipo de classe média, que começa a impor seus gostos, ambígua e complexa que se pretende moderna e urbana, com forte herança rural. Além de ser heterogênea, é uma classe ferozmente individualista, favorável à penetração do capital estrangeiro, comodamente instalada na concorrência e no desejo de ascensão social. Esta classe média pequeno-burguesa, representada na família como sagrada instituição, se preserva no interior da casa contra o mundo exterior. Católica, monogâmica, nuclear, se encerra no lar como refúgio absoluto de preservação da propriedade privada. “El modelo que se impone como apropiado para la sociedad en su conjunto es la que conocemos como familia nuclear, que remite tanto a la idea de modernidad como a los principios tradicionales de la religión católica, a la Sagrada Familia” (TUÑÓN, 1999: 343).

Ameaçada pelo projeto cardenista, contemplada no subsequente projeto desenvolvimentista de Ávila Camacho (1940-1946), a família destes melodramas maternos mexicanos vivem num mundo aparte, com seu tempo exclusivo, à margem do processo histórico. A separação entre o mundo da rua e da casa é radicalmente inevitável e se apresenta como indispensável para que a família permaneça como um projeto eficiente. Para isto, é necessário encerrar-se naquele mundo à parte, salvo dos perigos de destituição daquela célula representado pelos descaminhos da modernização, sempre vistos sob suspeita. A família apresenta um universo patriarcal encerrado em si mesmo e que parece preceder à própria história como algo eterno e irremediavelmente incontestável.

É interessante que o conceito de família se converte em uma escala para medir a modernidade: em 1930, o censo populacional considera família a um grupo de pessoas que habitam sob um teto comum, sob o comando de algum de seus membros, ainda que não unidos por laços de sangue – concepção com fortes características tradicionais do meio rural. Em 1950, família é um grupo de pessoas sob um chefe, sua companheira, unidos em união livre ou legal, seus filhos e os empregados (TUÑÓN, 1999: 344).

Desde 1942, se organizam no México casamentos coletivos, como uma tentativa de impor um modelo de família alheio a maioria da população. O laço matrimonial sempre fora tradicionalmente frágil no México. Em 1950, se calcula que somente 13% dos casamentos se realizavam dentro do matrimônio civil. Entretanto, a idéia de família “como deve ser” se forma de forma alheia a estas evidências. Os meios de comunicação vendem esta idéia de família como um grupo natural e eterno, apagando as marcas que a definem como uma construção social e cultural (ibidem).

As narrativas dos melodramas familiares apresentam como referência um padrão de família que não se ajusta a todos os grupos sociais: nuclear, pai, mãe, filhos, com papéis divididos por gêneros. O ideal de família organiza os conteúdos filmicos como um princípio definidor, como um eixo que estrutura todo um sistema.

Muito recorrente nos melodramas de família, a cena da mesa do jantar é o nosso recorte de análise neste artigo. Vale a pena citar o papel da comida como aglutinante social e os ritos criados em torno de sua produção, distribuição, preparação e consumo. Segundo Labriola (2005), o uso da comida também funciona como um diferenciador social e apresenta, tanto na literatura como no cinema quanto nas artes plásticas ou na arte em geral, de acordo com a proposta estética e política, múltiplas e variadas textualidades. Muitas vezes assume um papel de negociação estabelecendo-se fundamentalmente como discursividade através de quatro motivos básicos ligados ao universo da comida: a fome, a antropofagia, o banquete e a alimentação. Apresenta portanto uma forte carga de representação simbólica.

Neste trabalho, tomo as cenas da sala de jantar como espaço metafórico das negociações empreendidas pela sociedade mexicana na virada dos 30 para os 40, onde dialogam fundamentalmente os âmbitos do público e do privado através do registro das definições dos papéis sociais fortemente marcados pela questão de gênero. É importante chamar a atenção para o fato de que a sala de jantar se estabelece como intermediário entre dois espaços muito bem definidos: a cozinha

- espaço definidor, por excelência, do universo feminino que traduz o âmbito do privado - e a rua, espaço público tradutor do universo masculino. Na mesa de jantar, confluem o privado e o público, o trabalho da mãe, preparadora da comida, e o papel do pai, garantidor da comida, do sustento. Neste cenário reprodutor de um padrão classe média urbano, é na sala de jantar que são recebidas as visitas, muitas vezes ao redor de uma mesa onde se serve o almoço ou jantar. Portanto, podemos pensar a mesa de jantar como um espaço de negociação que se fixa entre o público e o privado, o masculino (que assume, através da idéia de discursividade da comida, o papel de provedor) e o feminino (que assume o papel de nutridora). Enquanto a família se alimenta, se fala de coisas que lhes afligem, se mostram e se reafirmam as hierarquias e se recapitulam os problemas do perfeito funcionamento daquela célula social⁴.

O casal é aquele que define os princípios que regem aquele universo, sendo que o pai e a mãe assumem papéis muito bem definidos na educação e na relação com os filhos. O pai, figura autoritária ligada ao mundo das leis e da cultura, permanências confirmadoras de seu princípio da legalidade objetificada na sua relação com o espaço público, é marcado por uma forte carga de autoritarismo e repressão. A ele cabe a orientação ideológica daquele grupo, estimulando a prática e exercício das regras que confirmem, no interior daquela unidade, a própria existência da sociedade pequeno-burguesa. A mãe, intuitiva e premonitória, se relaciona com seus filhos na ordem da emoção, muitas vezes agindo pelo instinto, já que não lhe cabe desvendar ou definir quais são as regras que regulam aquele corpo social. Mas suas atitudes devem se subordinar à regulação geral daquele microcosmos. Isso configura aquilo que Tuñón (1999) identifica como uma luta cósmica travada no interior do melodrama materno, relacionada aos embates entre natureza (mãe) e cultura (pai).

Assim, pedagogizando a cartilha que garante a manutenção daquela sociedade que se prepara para o impulso modernizador impulsionado pelos governos dos anos quarenta, os melodramas de família mexicanos se inscrevem, assim como as comédias rancheiras, no espectro mais conservador dos discursos

ideológicos articulados no interior da produção fílmica da Época de Ouro do Cinema mexicano. Na segunda metade dos anos quarenta, já garantidas as bases deste desenvolvimentismo no país, este tipo de produção deixou de surtir efeito, cedendo lugar ao cabaré como o principal articulador do convívio social daquela sociedade que devia travar outros diálogos necessários. As marcas discursivas deste repertório, entretanto, permanecem ressignificadas na conformação de outros projetos e o espaço cênico da mesa de jantar já está suficientemente cristalizado no imaginário dos públicos, reatualizado nas reincidentes cenas de conflitos familiares que explodem nas telenovelas no momento do café da manhã, do almoço ou do jantar em família.

Referências bibliográficas

BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001, p. 372.

CAMÍN, Hector Aguilar; MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana - história mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: EDUSP, 2000.

ELSAESSER, Thomas. "Tales of Sound and Fury – observations on the Family Melodrama" In GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the heart is – studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Insitute, 1987.

GUTIERREZ, Marcela Tostado. "Vida familiar y moral social en el México contemporaneo (1940-1980)" In HOLANDA, Heloisa Buarque de e CAPELATO, Maria Helena Rolim (orgs.). *Relações de gênero e diversidades culturais nas Américas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1999.

KAPLAN, E. Ann. "Mothering, Feminism and Representation – the maternal in melodrama and the Woman's Film 1910 – 40" In GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the heart is – studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Insitute, 1987.

LABRIOLA, Rodrigo Fernández. *A fome dos outros – literatura, comida e alteridade na Conquista*. Niterói: Dissertação de Mestrado da Pós-graduação em Letras, UFF, 2005.

RUIZ-FUNES, Concepción. "La mujer en los movimientos sociales en la Ciudad de México. 1935-1975" In HOLANDA, Heloisa Buarque de e CAPELATO, Maria Helena Rolim (orgs.). *Relações de gênero e diversidades culturais nas Américas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1999.

TUÑÓN, Julia. "La familia mexicana de los años 40. Entre la pantalla cinematográfica y la nota roja" In HOLANDA, Heloisa Buarque de e CAPELATO, Maria Helena Rolim (orgs.). *Relações de gênero e diversidades culturais nas Américas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1999.

VIVIANI, Christian. "Who is without sin? – The maternal melodrama in American Film, 1930-39" In GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the heart is – studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Insitute, 1987.

WILLIAMS, Linda. "Something else besides a mother – Stella Dallas and the maternal melodrama" In GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the heart is – studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Insitute, 1987.

-
1. Este trabalho conta com o apoio do CNPq.
 2. Curiosamente, ao mesmo tempo em que a presença da figura materna no repertório cinematográfico mexicano deste período se tornava algo muito recorrente, o ano de 1936 apresentou uma série de filmes de orientação claramente misógina, com personagens femininas configuradas como a mulher fatal, uma advertência contra a modernização que ameaçava as tradições mexicanas.
 3. O *ejido* era uma célula agrária indígena comunal organizada em torno dos valores e das crenças da comunidade, com origens pré-hispânicas, e que seria desconstruída pelo próprio projeto econômico adotado pela colonização ibérica. O Governo Lázaro Cárdenas (1934-1940) propôs uma reforma agrária que resgatava a estrutura das comunidades ejidais.
 4. É interessante perceber que este espaço de negociação metaforizado pelo cenário da mesa de jantar, muito recorrentes nos melodramas familiares deste período abordado, ainda permanecem nas telenovelas, quando as discussões que expõem as fissuras e os desencontros do núcleo familiar, muitas vezes recorrem a este espaço cênico para tornarem-se explícitos na narrativa.

Dinâmica e estrutura da circulação internacional de produtos audiovisuais entre os países do Mercosul

Alessandra Meleiro (USP)

Este artigo pretende identificar a dinâmica e estrutura da circulação internacional de produtos audiovisuais entre os quatro países permanentes do Mercosul (Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai), assim como propõe a construção de indicadores para o setor público e privado que permita aferir a dimensão da difusão de filmes entre estes países, visando avaliar o desempenho das políticas públicas adotadas para a área audiovisual.

A relevância da construção de indicadores que permitam aferir a dimensão da difusão de filmes entre os países do Mercosul deve-se ao fato de que a diferença entre os mercados e as legislações dos países membros tem sido a maior dificuldade encontrada para a circulação de bens culturais na região do Mercosul.

A análise da estrutura e dinâmica da comunicação internacional nos obriga constantemente a enfrentar questões onde a economia, a tecnologia, a política, a sociologia, a teoria da comunicação, a antropologia, o direito e as relações internacionais encontram-se interdependentemente relacionadas.

No entanto, entre as numerosas análises realizadas durante os últimos anos sobre questões relacionadas à comunicação internacional, grande número desconsiderou o enfoque multidisciplinar, apresentando uma visão dos problemas de forma excessivamente simplificadora. Apesar das evidências das análises

econômicas, os estudos sobre a produção cultural e informativa interessaram-se minimamente por questões derivadas da dimensão econômica e material dos processos de comunicação e informação.

Analisar a circulação da comunicação de massas exclusivamente sobre a perspectiva do impacto ideológico e cultural, sem explicar ao mesmo tempo a maneira específica com que os sistemas de difusão massiva se articulam aos processos econômicos de âmbito internacional, significa eliminar do foco de atenção a base por onde emanam os efeitos sócio-culturais e as relações de poder.

Frente a essa situação, este artigo propõe-se fundamentalmente a identificar as características e a dinâmica do atual processo de circulação internacional de filmes entre os países do Mercosul, considerando que a economia, a política, a cultura e a comunicação encontram-se íntima e indissociavelmente vinculadas. Nosso objetivo, portanto, é atingido ao cruzarmos fronteiras entre geografias, comunidades e disciplinas.

Nossa análise está em consonância com o fato de que o capitalismo contemporâneo, tanto no que se refere ao sistema de produção, quanto à distribuição internacional, eliminou qualquer tipo de isolamento local. O alcance global da mídia contemporânea virtualmente obriga a produção cultural a mover-se além da restritiva estrutura da monocultura e do estado-nação.

Praticamente todos os Estados, raças e culturas de nosso mundo tornaram-se inter-relacionadas, ainda que em diferentes graus e formas. Esta nova situação nos permite falar da existência de uma dinâmica global, no interior do que consideraremos como *sistema mundial*. (BRAUDEL, 1985, p.20)¹

Ao situar a dinâmica da comunicação internacional no interior do *paradigma do sistema mundial*, conseguimos ao mesmo tempo:

1. Evitar o reducionismo das análises centradas no marco nacional, já que

nossa análise permite compreender as conexões que se dão entre os espaços nacionais e as determinações do sistema mundial;

2. Identificar as novas dimensões que adquirem os fenômenos comunicativos, que podem ser considerados como resultado de uma estrutura de relações transnacionais, que atua através de um modelo de relações globais.

Como Robert Stam afirma:

In a transnational world typified by the global circulation of images and sounds, goods and peoples, the media impact complexly on national identity and communal belonging. By facilitating a mediated engagement with distant places, the media partially deterritorialize the process of imagining communities. And while the media can fashion spectators into atomized consumers or self-entertaining monads, they can also construct identity and alternative affiliations. Just as the media can exoticize and otherize cultures, they can also reflect and help catalyze multicultural affiliations and transnational identifications. (STAM, 2003, p. 01-07)

No contexto de livre comércio que rege atualmente os países, constatamos que as leis do mercado não garantem por si mesmas a criação, produção e circulação efetiva da cultura dentro e fora de fronteiras. Por esta razão os Estados têm o direito, o dever e a responsabilidade de implementar políticas públicas que promovam, fomentem e reflitam sua diversidade cultural em todos os setores, garantindo a produção, difusão e distribuição.²

Nesse sentido, os quatro países permanentes do Mercosul (Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai), juntamente com os países associados (Bolívia, Chile e Peru) recentemente discutiram a integração do audiovisual dos países da região³, o que pode ser considerado os primeiros passos para um projeto multicultural. O projeto multicultural assegura uma profunda reestruturação nos modos em que o conhecimento é produzido através da distribuição de recursos culturais e poder.

Dentre as propostas para o fortalecimento da presença e difusão dos conteúdos nacionais e/ou regionais nos canais de distribuição existentes nos países, o Brasil estuda criar, dentro da cota de tela (número mínimo de dias de exibição) para filmes nacionais, um percentual para filmes latino-americanos de países integrantes ou associados do Mercosul. Essa iniciativa não exigiria contrapartida dos demais países (uma vez que não seria necessariamente um acordo comercial) e pode ser uma saída para a proposta da livre circulação de cópias, uma vez que o Mercosul vem encontrando dificuldades em criar, a curto prazo, um sistema que solucione essa questão. A diferença entre os mercados e as legislações dos países membros tem sido a maior dificuldade encontrada para a circulação de bens culturais na região do Mercosul, uma vez que Brasil e a Argentina produzem uma quantidade anual de filmes superior aos demais países do grupo. Além disso, os dois países possuem extensa legislação cinematográfica, enquanto Paraguai e Uruguai não possuem legislação específica na área.

A necessidade de compatibilizar as legislações deveria começar pela certificação de origem. O Brasil já contempla essa certificação, mas o fato de outros países do Mercosul não terem legislação específica dificulta a definição do que seja um “filme nacional”⁴, embora como produtos de indústrias nacionais, produzidos na língua nacional, retratando situações nacionais e reciclando literatura e folclores nacionais, todos os filmes são, num certo sentido, nacionais.

Um estudo comparado das legislações dos países do Mercosul pode viabilizar a circulação das obras por meio de alíquota zero e ainda possibilitar redução na tarifa de importação dos insumos do setor audiovisual.

Nesse sentido, vários países da América Latina como Colômbia, México, Chile e Brasil vivem um momento de transformação nos marcos regulatórios do setor cinematográfico, com propostas comuns quanto à estrutura de relações transnacionais.

A Colômbia conta com uma nova legislação para o setor do audiovisual desde 2005. Esta lei é o resultado de um longo processo de tramitação no parlamento, quando criou-se um fundo de desenvolvimento cinematográfico cujas receitas são um imposto de 10% sobre a venda de bilheteria e uma taxa cobrada sobre diferentes elos da cadeia.

Foram instituídos incentivos tributários para empresas da iniciativa privada que investem no setor. A lei prevê um mecanismo que visa antecipação de receitas. Trata-se da “titularização de projetos cinematográficos”, que apoia-se no mercado acionário para atrair investimentos. Cotas de participação nos projetos são vendidas em um momento anterior à produção e a aplicação volta remunerada ao investidor.

Dos recursos recolhidos pelo fundo, 70% são destinados à produção audiovisual e o restante divide-se na estruturação da indústria, passando pela promoção, distribuição e exibição dos filmes locais. Nos 10 primeiros meses da vigência da lei o fundo aplicou US\$ 1,2 milhão no setor e neste período estrearam 7 filmes colombianos em relação a 2 filmes em 2000. O volume anual de espectadores subiu de 16 milhões em 99 para 18,6 milhões em 2004.

O cinema chileno também passa por um processo de reestruturação, e o surgimento de uma política para o setor, ainda que incipiente e reservada a repasses diretos, fez com que a produção crescesse. As mudanças na legislação começaram em 1999 quando o Conselho Nacional da Cultura ganhou a colaboração de órgãos econômicos oficiais, como as agências de fomento à produção e a de promoção das exportações. Foi formado, então, um fundo de desenvolvimento do cinema constituído por repasses do orçamento federal.

A nova lei de Fomento ao Audiovisual, que estava no Parlamento desde 2001, entrou em vigor em 2005, permitindo a organização de concursos públicos para o apoio à produção. Em 2005 foram lançados 12 filmes chilenos e, em 1997, apenas um.

Ao contrário de Chile e Colômbia, o México registra uma brusca redução de espectadores de filmes nacionais. Em 2003 o público foi estimado em 140 milhões de pessoas (6% do público), ou seja, 12% menos do que no ano anterior. Para efeito comparativo, a redução de 1% dos espectadores nos Estados Unidos já é suficiente para desencadear uma grave crise.

Desde que os filmes de Hollywood aumentaram a sua entrada no país, devido à flexibilização da legislação - gerada pelo acordo de livre comércio, o Nafta - o país procura retomar a defesa do mercado interno. Há uma tentativa de aprovar no Congresso a cobrança de uma taxa sobre a bilheteria, mas existe grande resistência do setor privado, já que deputados mexicanos sofrem forte pressão do *lobby* da indústria norte-americana em seu próprio país.

Contrariamente ao México, a Argentina tira partido das indústrias criativas internacionais, intensificando o intercâmbio de co-produção e co-difusão e assegurando a distribuição de seus produtos audiovisuais no exterior.

Em um país devastado por crises políticas e financeiras apenas três anos atrás, é surpreendente que a produção cinematográfica na Argentina encontra-se em curva ascendente, apresentando uma média de 70 filmes lançados em 2003 e 2004. 2005 tende a apresentar resultados semelhantes.

A principal razão para este progresso, entretanto, tem origem no estrangeiro: aportes financeiros vindos da Europa que têm sido a principal fonte de recursos. O outro maior apoiador é o governo argentino, que reduziu bruscamente os recursos destinados para a área, uma vez que a moeda local, o peso, sofreu uma desvalorização da ordem de 65% em 2002. (NEWBERY, 2005)⁵

Enquanto o pântano econômico dificultou a continuidade das produções levadas somente por empresas nacionais – já que um terço dos custos de produção são cotados em dólar, tais como equipamentos usados na captação (câmeras, iluminação, películas) – produtores estrangeiros acham estes valores uma barganha. Os outros 2/3 do orçamento representam gastos com recursos

humanos, que são cotados em pesos e são até três vezes mais baratos do que na Europa e Estados Unidos.

A desvalorização criou condições favoráveis para co-produções e tem atraído diversos produtores estrangeiros.

A América Latina produz 200 filmes por ano, mas só 5% deles são lançados fora de seu país de origem. Iniciativas como o acordo assinado entre a Ancine (Agência Nacional de Cinema), do governo brasileiro e o INCAA (Instituto Nacional do Cinema e Artes Audiovisuais), do governo argentino, pretende reverter essa situação, apoiando a distribuição de filmes entre os dois países através de concurso público. O objetivo é apoiar a distribuição de até oito filmes de cada país por ano.

O acordo visa permitir o acesso de filmes brasileiros no mercado exibidor argentino e ampliar a distribuição de filmes argentinos no Brasil através de mecanismos de fomento. No Brasil, o apoio aos distribuidores é concedido pela Ancine sob a forma de aportes financeiros, com valores entre R\$ 60 mil e R\$ 100 mil. Na Argentina, os apoios são concedidos aos distribuidores locais pelo INCAA, na forma de serviços (como legendagem e copiagem, espaço publicitário na mídia etc), que representam valores entre 60 mil e 100 mil pesos argentinos por filme. Entre os filmes beneficiados pelo acordo assinado no ano passado e que tiveram sua exibição no Brasil e na Argentina em 2004, encontram-se os brasileiros “Deus é Brasileiro”, “Amarelo Manga”, “Madame Satã” e “O Caminho das Nuvens” e os argentinos “Lugares Comuns”, “Apaixonados”, “Histórias Mínimas”.

O fato das empresas culturais no Brasil movimentarem 10% do Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro⁶, índice superior à média internacional de 7% do PIB mundial, fez com que o governo brasileiro criasse também outras medidas para contribuir com o aumento da distribuição de filmes brasileiros no mercado internacional.

Uma vez que o governo brasileiro encara a cultura como geradora de crescimento econômico e emprego, desenvolveu um projeto para exportação do audiovisual que envolve a colaboração de distintos Ministérios, como a Agência

de Promoção de Exportações (Apex), o Ministério da Indústria, Desenvolvimento e Comércio Exterior e o Ministério da Cultura. Através dele, criaram-se estruturas como a capacitação dos produtores - tanto para viabilizar a participação em fóruns internacionais, como em editais de exibição em TVs estrangeiras – juntamente com a atração de investimentos no Brasil por meio de co-produções.

Outras iniciativas não-governamentais de distribuição internacional incluem o *Grupo Novo de Cinema e TV* (GNCTV), que lidera o mercado de exportação de produtos audiovisuais brasileiros e espera alcançar a cifra de U\$ 1,5 a U\$ 2,0 milhões em vendas, valor superior ao U\$ 1,1 milhão em 2004.⁷

Há ainda o projeto que pretende transformar a *Riofilme*, uma distribuidora pública que pertence ao governo do Rio de Janeiro, em uma distribuidora pública transnacional, que permita a circulação de obras audiovisuais entre os países integrantes do Mercosul. (DÓRIA, 2005)⁸

Resolver a questão da distribuição dos filmes no Brasil torna-se urgente uma vez que a produção cultural existente em nossos países nem sempre tem acesso às telas. O Estado muitas vezes é capaz de impedir que o capital externo controle a produção, mas não é capaz de garantir a distribuição e a exibição. Roberto Schwarz chama esta visão de “nacional por subtração”, isto é, que a suposição de que a simples eliminação de influências estrangeiras irá automaticamente permitir que a cultura nacional emergja, de forma absoluta. (SCHWARZ, 1987, p. 35)

Dos 365 longas em produção nos próximos cinco anos, 337 não possuem contrato de distribuição. Com a média anual de 15 filmes exibidos, serão necessários 20 anos para exibir todos.⁹

O desafio de buscar mecanismos para assegurar a circulação internacional dos produtos audiovisuais entre os países do Mercosul ganhou um reforço com o projeto de doutorado atualmente sendo desenvolvido aonde pretendemos construir um conjunto de indicadores para o setor público e privado e ainda construir uma área de colaboração virtual entre os países do Mercosul através do site da Ancine.

A responsabilidade de gerenciamento de conteúdo do portal será compartilhada com o grupo interdisciplinar do Projeto “O Governo Eletrônico no Brasil”, voltado para o desenvolvimento de programas de governo eletrônico e sediado na Fundação de Desenvolvimento da Administração Pública. Acreditamos que esta ferramenta constituir-se-á como forte aliada para o setor público no sentido de viabilizar o fomento e apoio a co-produções entre os países do Mercosul.

Referências bibliográficas

- Braudel, Ferdinand. *La dinámica del capitalismo*, Alianza Ed., Madrid, 1985
- Dória, Carlos Alberto, "Filmes na Lata do lixo", *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 19/06/2005
- Schwarz, Roberto, "Nacional por Subtração", in *Que Horas São*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987
- Shohat, Ella; Stam, Robert. *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*, Rutgers University Press, London, 2003, pp. 01

Webgrafia

- Charles Newbery, "Auteurs boost Argentine biz but local producers must look abroad for crucial support", May 15, 2005, <http://www.variety.com/story.asp?l=story&a=VR1117922845&c=1447>
- Chade, Jamil. "Cultura representa 10% do PIB", O Estado de S.Paulo; Nacional; Caderno II, www.jpdf.estado.com.br
- Cajueiro, Marcelo. "Brazil improves global profile", <http://www.variety.com/index.asp?layout=bio&peopleID=1184>
- "Riofilme pode ser transformada em empresa transnacional", Agência Brasil, Folha Online, 23/09/04, www.folha.uol.com.br/fsp

-
1. Pesquisa financiada pela Fapesp a través de bolsa de Pós-Doutoramento.
 2. Esta resolução consta de documento elaborado pela A OEA (Organização dos Estados Americanos) durante o Seminário de Consulta à Sociedade Civil sobre o tema "O lugar da cultura nos processos de desenvolvimento social e na integração econômica do nosso hemisfério", realizado em Santiago do Chile em 2005.
 3. Esta discussão ocorreu na RECAM - *Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul*.
 4. A Ancine considera cinema nacional aquele onde empresa, diretor, autor, artistas e técnicos são brasileiros; existe um conselho que decide as políticas, composto por servidores públicos e pessoas do ramo mas que "não podem ser sócios-controladores de empresas relacionadas com o cinema".
 5. Charles Newbery, "Auteurs boost Argentine biz but local producers must look abroad for crucial support", May 15, 2005, <http://www.variety.com/story.asp?l=story&a=VR1117922845&c=1447>
 6. "Cultura representa 10% do PIB", O Estado de S.Paulo - Nacional – Cultura, Jamil Chade.
 7. Os dados do PIB cultural do país são os primeiros produzidos sobre o setor e incluem publicidade, música, livro, software, artesanato e a receita pelas festas tradicionais no país.
 8. "Brazil improves global profile", Marcelo Cajueiro, <http://www.variety.com/index.asp?layout=bio&peopleID=1184>
 9. "Riofilme pode ser transformada em empresa transnacional", Agência Brasil, Folha Online, 23/09/04.
 10. Carlos Alberto Dória, "Filmes na Lata do lixo", Caderno Mais!, 19/06/2005.



Mercado e recepção



Interseções tecnológicas e institucionais.

Notas para uma arqueologia do espaço audiovisual contemporâneo e sua problemática

João Guilherme Barone Reis e Silva (PUCRS)

Na década de 1990, a combinação de diferentes fenômenos tecnológicos e institucionais altera a essência da constituição do espaço audiovisual, até então baseado em paradigmas herdados da indústria cinematográfica. A alta reprodutibilidade do produto audiovisual e sua circulação, não mais restrita apenas ao circuito tradicional de salas de exibição, configuram um novo *status* com uma problemática ainda mais complexa. Neste texto, procuramos reunir alguns fragmentos de evidências que permitem reconstruir e analisar o cenário em que ocorre uma grande ruptura nos padrões operacionais da indústria audiovisual¹.

No centro da dinâmica de construção do espaço audiovisual, o cinema forneceu o modelo paradigmático de apropriação integradora e transformadora de diferentes tecnologias através de uma experiência secular de superação dos limites técnicos do instrumental disponível, modificando as suas finalidades originais para aplicá-las na criação e produção de linguagem.

O aperfeiçoamento do instrumental para o registro de imagens em movimento com sons sincronizados é o que estimula simultaneamente os avanços no campo da linguagem e do aparato de exibição, ampliando a intensidade do espetáculo cinematográfico numa espécie de renovação constante da experiência sensorial de assistir aos filmes. Tal experiência está essencialmente associada à

existência do filme enquanto produto de um sistema industrial e ao cinema como meio de comunicação institucionalizado.

Entretanto, o extraordinário avanço tecnológico que transforma os meios audiovisuais, na segunda metade do Século 20, produz conseqüências profundas no funcionamento do sistema simbólico que se estrutura pela circulação de conteúdos em diferentes mercados. Eletrônica, informática e telecomunicações estabelecem uma nova ordem econômica na indústria cultural, caracterizada pela frenética movimentação financeira e pelos grandes investimentos, ao lado de lucros e prejuízos gigantescos.

A década de 1990 é especialmente marcada pela expansão acelerada das empresas e corporações que operam com tecnologias, mídias e conteúdos². Não há mais a indústria do cinema como instituição autônoma; há, sim, a indústria cinematográfica, inserida na indústria audiovisual, integrada à indústria do entretenimento, e que, por sua vez, faz parte do grande complexo da indústria cultural.

O legado artístico-cultural do cinema ultrapassa o aspecto comercial. Sua importância é reconhecida como fundamental para o estabelecimento de um transculturalismo civilizatório, essencial para a existência da diversidade cultural, um folclore planetário que se enriquece com as integrações e os encontros. (MORIN, 2002, p. 16).³

No mapeamento dos cenários que interessam a este estudo, entretanto, a hegemonia do audiovisual norte-americano é identificada como a grande força que atravessa o Século 20 ameaçando não só a expressão das originalidades nacionais, mas a própria existência das indústrias cinematográficas, tanto de países pós-industrializados como dos emergentes⁴.

Tal condição hegemônica deve ser entendida como resultado do modelo industrial adotado em Hollywood, através da concentração sistemática de insumos, recursos artísticos e técnicos, somados a grandes aportes de capital,

dispostos num mesmo local para as mesmas atividades, possibilitando operações de produção-distribuição com dimensões planetárias.

Particularmente na década de 1990, verifica-se um aumento das tensões nas discussões sobre a condição do audiovisual dentro da indústria cultural em tempos de economia globalizada. Um debate que vem sendo travado, desde a década anterior, no âmbito de fóruns mundiais, como o GATT, a OCDE e a UNESCO, entre outros⁵.

As questões essenciais deste debate referem-se a uma categorização e a um tratamento diferenciados para os produtos culturais com relação à tarifações estabelecidas entre países e blocos econômicos para as trocas comerciais de mercadorias e serviços. Ao mesmo tempo, inclui a preocupação de facilitar a circulação destes produtos entre as nações, como forma de assegurar a diversidade cultural sem que isso implique em prejuízos para as economias⁶.

No caso do audiovisual, as questões tornam-se ainda mais complexas na medida em que o setor é grande gerador de postos de trabalho e suas operações produzem efeitos rápidos e significativos no desempenho da economia. Há ainda determinantes tecnológicas que devem ser consideradas, uma vez que a década de 1990 marca a consolidação das tecnologias digitais na indústria fonográfica e sua implantação no audiovisual. Ao processo de digitalização do mercado de *home vídeo*, corresponde o início de um processo que sinaliza a substituição do suporte fotoquímico tradicional do cinema, pelos suportes digitais.

Em 1993, os Estados Unidos e a União Européia negociaram junto ao GATT, a aplicação da livre-troca para as indústrias culturais. Foi adotada a tese da exceção cultural, abandonada em 1999, por pressão da França e substituída pelo conceito de diversidade cultural. Nesse processo, há um confronto entre os governos e os grandes grupos multimídia, interessados em ampliar ao máximo suas operações no mercado mundial, contrários a todas as formas de protecionismo e aos sistemas nacionais de apoio à produção e difusão do audiovisual⁷.

Diante desse quadro, as discussões do comércio cultural ampliam-se também na agenda da UNESCO. Entre as principais preocupações, está a tendência concentradora na circulação de produtos e bens culturais entre países, diante da constatação de que estes beneficiam apenas um terço da população mundial.

Levantamentos realizados pela UNESCO demonstram que o comércio mundial de bens culturais⁸ registrou um crescimento exponencial, no período entre 1980 e 1998, evoluindo de 95 bilhões para ultrapassar a marca de 387 bilhões de dólares⁹. O mesmo estudo indica que a maioria das trocas se dá entre um número pequeno de países, tendo Japão, EUA, Alemanha e Reino Unido como os maiores exportadores, respondendo por 55,4% das exportações.

Com a ressalva de que existem poucas estatísticas precisas sobre o comércio mundial de produtos culturais, a UNESCO elaborou estudos¹⁰ que indicam o crescimento acelerado do setor, a partir de 1991, destacando a ocorrência, na década de 1990, de um *boom* nos segmentos multimídia, audiovisual, software e de outras indústrias baseadas nos direitos de cópia. Há indicadores de que no ano de 1996, produtos culturais, como filmes, música, programas de televisão, livros, jornais e software, representaram as maiores exportações dos Estados Unidos, suplantando, pela primeira vez, todas as demais indústrias tradicionais, como a automobilística, a agrícola, a aeroespacial e da defesa.

Um relatório da *International Intellectual Property Alliance*, divulgado em 1998, informava que as indústrias norte-americanas baseadas em *copyright*, no período 1977-1996, cresceram três vezes mais rápido do que a taxa anual de crescimento da economia norte-americana, fazendo com que, em 1996, suas vendas ao exterior ultrapassassem a marca de 60 bilhões de dólares¹¹.

O aumento da circulação de produtos audiovisuais, facilitado pelas tecnologias digitais, entretanto, produz uma nova agenda de discussões em torno das regulamentações e controles dos direitos autorais. Ao mesmo tempo, agrava

o fenômeno da produção de cópias não autorizadas, a pirataria, que passa a ser uma das preocupações centrais da indústria cultural.

Em 1995, ano de celebração do centenário do cinema, entre centenas de eventos comemorativos, realizou-se, na sede da UNESCO, em Paris, o seminário *Cinema: os primeiros cem anos*, organizado pela *International Literary and Artistic Association – ALAI*.

Na abertura do encontro, o então Diretor Geral da UNESCO, Federico Mayor, referiu-se ao grande aumento da complexidade das condições de controle da distribuição, redistribuição e usos secundários de obras cinematográficas e audiovisuais, com o desenvolvimento da distribuição via cabo, satélite e das redes de informação, diante do que todos os tipos de barreiras tendem a desaparecer.

Na situação de declínio enfrentada pelas indústrias cinematográficas dos países da Comunidade Européia, no início da década de 1990, é possível encontrar elementos para a compreensão dos fenômenos que se constituem na problemática fundamental do audiovisual contemporâneo, influenciando igualmente os cenários da América Latina e do Brasil.

Estudos realizados pelo Programa MEDIA II e pela *Media Business School*¹², com base em dados estatísticos da *Screen Digest*¹³, publicados em 1993, demonstraram mudanças no consumo de cinema na Europa, evidenciando o acentuado declínio do mercado cinematográfico, especialmente o das salas de exibição¹⁴.

Com levantamentos que cobrem o período de 1950 a 1992, os estudos permitiram comparar os desempenhos dos mercados cinematográficos dos países da Comunidade Européia com os dos Estados Unidos e Canadá, fornecendo elementos importantes para um diagnóstico da crise estabelecida às vésperas do centenário do nascimento do cinema e que passaram a nortear as políticas implementadas na tentativa de reerguer o audiovisual europeu ou, pelo menos, impedir a sua extinção.

Os estudos indicavam mudanças significativas nos hábitos de consumo de cinema na Europa, ao longo de 42 anos. O grande aumento das opções de lazer e o rápido crescimento dos canais de televisão foram apontados como fatores que passaram a exigir um esforço maior para convencer o público a pagar um ingresso para assistir a filmes, diante de alternativas mais baratas e cômodas para o entretenimento audiovisual.

Foram diagnosticados cinco pontos fundamentais correspondendo a mudanças de padrões do mercado, cuja superação consistiria no grande desafio para a recuperação da indústria cinematográfica europeia: a redução das vendas de ingressos, a redução do número de salas (telas), a ascensão da televisão e do vídeo, a mudança de hábitos de lazer e o declínio acentuado do *share* dos filmes europeus.

Levantamentos da *Screen Digest* mostram que a quantidade de ingressos vendidos na Europa era de 2,9 bilhões, em 1960, caindo para 558 milhões, em 1992. Nos Estados Unidos, nesses mesmos anos, correspondia a 1,3 bilhão e 964 milhões, respectivamente. Ou seja, uma inversão radical do quadro de 1960 quando a Europa vendia duas vezes mais ingressos do que os Estados Unidos.

Outro dado importante revela que, em 1990, cada europeu freqüentava 1,7 vezes o cinema, um sexto do que era a freqüência em 1960, com um gasto médio de oito dólares. Em contraste, os norte-americanos mantinham maior regularidade no hábito de ir ao cinema, com a média de 4,2 freqüências por ano, e um gasto médio de 21 dólares para cada pessoa.

Um dos efeitos da queda acentuada nas vendas de ingressos foi o fechamento de um grande número de salas. Entre 1960 e 1990, a redução do total de telas disponíveis na Europa foi da ordem de 60%. Eram mais de 36 mil salas, em 1960, contra cerca de 17 mil, nos EUA, e restaram cerca de 16.500, em 1992¹⁵, enquanto o circuito norte-americano ultrapassava a marca de 25 mil salas.

Em alguns países, a queda foi vertiginosa. Caso da Itália, que mantinha um

circuito com mais de 10 mil salas, em 1960, das quais restavam apenas três mil, em 1992, ou da Bélgica, que passou de 1.500 para cerca de 400 no mesmo período.

Outras constatações do diagnóstico referem-se ao crescimento do mercado de vídeo doméstico e a desregulamentação da televisão, como fatores de grande impacto na mudança de padrões do consumo de cinema na Europa, ampliando as possibilidades do acesso a filmes fora do sistema tradicional de salas de exibição.

O mercado de vídeo doméstico, surgido no início da década de 1980, inicialmente, tinha como principal receita a locação de cópias. Mas, em pouco tempo, passou a operar também com venda de títulos, ampliando significativamente os seus resultados. A partir de 1992, o *home video* já respondia por 41% das receitas totais aferidas por um filme de longa-metragem no mercado Europeu. As receitas de bilheteria das salas, passaram a representar 37%, e os restantes 22%, divididos entre a televisão codificada (*pay-TV e pay per view*) e aberta¹⁶.

No final da década de 1980, os governos dos países europeus começaram a abrir seus mercados de televisão, controlados por monopólios estatais, para operadores privados, criando mais uma alternativa de mídia para a exibição do filme de longa-metragem em canais por assinatura.

De 1988 a 1992, o número de assinaturas de televisão na Europa passou de 2,9 milhões para mais de oito milhões. Ao mesmo tempo, surgiram também novos canais abertos, financiados pela publicidade, sem as restrições adotadas para as emissoras estatais. Deve ser observado, ainda, que, no modelo europeu, a televisão estatal, por determinação das leis que regulam o setor, opera na condição de importante fonte de financiamento da indústria cinematográfica¹⁷.

Em 1991, os filmes norte-americanos alcançam participações acima de 80% nos mercados de diversos países europeus, chegando a 93% na Inglaterra. A França consegue limitar a presença norte-americana no mercado doméstico na faixa de 58%, graças a uma estrutura institucional do Estado, considerada uma das mais eficientes do mundo¹⁸.

A falta de interesse do público pelos filmes europeus poderia ser analisada de muitas maneiras. Pela estética, pelas competências narrativas ou por fatores culturais. Mas, para alguns analistas, inclusive do Programa MEDIA, há indícios de que a produção europeia tenha cometido falha na necessária adaptação ao gosto do público. Num mercado globalizado e altamente competitivo, as soluções adotadas pelo cinema europeu, voltaram-se para ações institucionais, investimentos em programas de formação e aperfeiçoamento profissional, ao lado de estratégias de marketing mais agressivas e eficientes.

Em outubro do ano 2000, os novos levantamentos estatísticos da *Screen Digest* fornecem um panorama do desempenho do cinema mundial na década. A primeira constatação é a de que os mercados estão em declínio, com as vendas de ingressos caindo para a metade do que era há dez anos atrás. A única exceção é a indústria cinematográfica norte-americana, com ganhos gigantescos no seu mercado doméstico e nos principais mercados mundiais¹⁹.

Os dados indicam a classificação mundial dos maiores produtores de filmes, com base no ano de 1999, e um comparativo com o ano de 1990. No topo, estão quase empatados a Índia, com 762 filmes; e os EUA, com 628. Seguem-se Japão, com 270; Filipinas, com 220; França, com 181 (crescimento de 24% sobre 1990); Hong Kong, com 146; Itália, com 108; Espanha, com 97 (crescimento de 131% sobre 1990); Reino Unido, com 92 (crescimento de 96% sobre 1990) e China, com 85²⁰.

Com um total de 706 filmes de longa-metragem produzidos em 1999, a União Europeia poderia figurar em terceiro lugar no ranking dos maiores centros produtores. Entretanto, estes filmes representaram apenas 3% do mercado norte-americano. Em geral, a produção dos EUA permaneceu ocupando cerca de metade dos mercados de exibição em 90% dos países produtores de filmes e territórios do mundo.

Os dados sobre investimentos na indústria cinematográfica reafirmam a condição hegemônica dos EUA, com um volume anual da ordem de 8,6 bilhões de

dólares, cerca de quatro vezes mais do que o total investido pela União Européia em 1999, que atingiu a marca de 2,5 bilhões.

Ao final da década de 1990, portanto, verifica-se um quadro de confronto e tensão diante da ocupação hegemônica dos mercados pelo produto audiovisual norte-americano. As questões de mercado, incluída a regulação, agravadas pelo vetor tecnológico, passam a ser determinantes decisivas para a resistência e a recuperação das indústrias audiovisuais da Europa e América Latina. As estruturas tradicionais de regulação e subvenção do Estado sofrem modificações que limitam as políticas de desenvolvimento para o setor.

-
1. Este artigo foi elaborado a partir das pesquisas realizadas para a tese de Doutorado do autor, *Comunicação e indústria audiovisual. Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 1990*. PPGCOM, FAMECOS, PUCRS, 2005.
 2. Alguns marcos deste período são as aquisições da *Columbia Tristar*, pela *Sony Pictures Entertainment*; da *CBS Corporation* pela *Viacom* (US \$ 37 bilhões); da *Warner Brothers* pela *Time* e as subseqüentes fusões com a *CNN-Turner Broadcasting System* e *American On Line* (US \$ 190 bilhões), e ainda a compra da *Fox* pelo megaempresário da mídia *Rupert Murdoch*.
 3. MORIN, Edgard. "Por uma globalização plural". *Folha de São Paulo*, Caderno Mundo, São Paulo, p. 16, 31.03.02.
 4. A produção norte-americana de filmes circula regularmente por 150 países e os conteúdos televisivos são transmitidos para 125, segundo dados divulgados pela *Motion Picture of America*.
 5. Desde 1986, o GATT, Acordo Geral de Preços e Tarifas, passou incluir a cultura e a comunicação sob a rubrica "serviços", assim como a OCDE, Organização para a Cooperação Econômica e Desenvolvimento. Ver: MATTELARD, Armand. *História da sociedade da informação*. São Paulo: Loyola, 2002. p. 134-135.

6. É importante considerar o cenário político do início da década de 1990, após a falência do projeto socialista do Leste Europeu, ao qual se contrapõe uma visão minimalista do papel do Estado, tanto nos países pós-industrializados como nos emergentes.
7. MATTELARD, Armand. *História da sociedade da informação*. São Paulo: Loyola, 2002. p. 132-138.
8. Os bens culturais considerados nesta pesquisa (*cultural goods*) incluem: material impresso, literatura, música, artes visuais, cinema, fotografia, rádio, televisão, jogos e artigos esportivos.
9. RAMSDALE, Phillip. *International flows of cultural goods 1980-1998*. UNESCO, 2000.
10. UNESCO. **25 Questions on culture, trade and globalization**. Culture, Html.
11. IDEM.
12. A *Media Business School* é um dos centros de formação profissional implantados pela *Fundacion Cultural Media*, Madri, com apoio do *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España*, ICAA e do programa MEDIA II da União Européia, voltado para o desenvolvimento do audiovisual europeu. Ver: www.mediaschool.org.
13. www.screendigest.com
14. PHAM, Annika; WATSON, Neil; DURIE, John. *The film marketing handbook. A complete guide to marketing strategies for independent films*. London: Media Business School – MEDIA, 1993. p. 18-26.
15. Com o surgimento dos multiplex, houve uma recuperação a partir de 1995.
16. Estes percentuais, em geral, estão consolidados no mercado mundial, apresentando poucas variações.
17. A BBC e o Channel Four, na Inglaterra, a RAI, na Itália, a RTVE, na Espanha e a ZDF, na Alemanha, são exemplos de emissoras de televisão público-estatais (abertas) que tradicionalmente atuam na indústria cinematográfica europeia, financiando ou co-produzindo filmes de longa-metragem.
18. Através do Centro Nacional de Cinematografia, CNC, a França mantém um complexo sistema de regulação, fiscalização, apoio e fomento para a indústria audiovisual nacional.
19. Os dados aqui apresentados foram publicados na reportagem especial *The rage of asian cinema*, na edição de outubro de 2000 do The UNESCO Courier, p. 20-39.
20. IDEM.

**Procura-se a audiência cinematográfica brasileira
desesperadamente, ou Como e por que os estudos brasileiros
de cinema seguem textualistas**

Fernando Mascarello (Unisinos)

Ao pesquisador de comunicação no Brasil, certamente não passa despercebida a virtual inexistência de estudos de recepção na área do cinema. Contrastando com o que se observa na área da televisão, na qual já se sedimentou uma tradição investigativa das audiências, nos estudos brasileiros de cinema o público espectador concreto segue desconsiderado como objeto de pesquisa.

Esse quadro desolador não resulta, em absoluto, de uma incipiência dos estudos brasileiros de cinema. Já década de 1960 se estabelecem os primeiros cursos de graduação na área. Logo, com o desenvolvimento dos programas de pós-graduação em comunicação a partir dos 1970, a pesquisa em setores como história do cinema brasileiro, análise fílmica e teoria do cinema experimenta um franco crescimento. Não bastasse a farta publicação de livros e artigos, os espaços de divulgação dos trabalhos investigativos formalizam-se assim que o campo da comunicação passa a organizar seus primeiros eventos. Constituem-se os GTs “Cinema e Vídeo”, na INTERCOM, e “Fotografia, Cinema e Vídeo”, na COMPOS. Mais tarde, entre outras razões, a percepção da insuficiência do espaço desses dois fóruns à divulgação do grande volume de pesquisas no campo cinematográfico leva à criação da SOCINE. Desde 1997, esta promove um dos

únicos Encontros Anuais, em termos internacionais, a congregar a pesquisa em cinema – cada edição contando com um número em torno de 150 comunicações.

É, portanto, num cenário nacional em que é patente a pujança dos estudos de cinema, que se constata a precariedade dos estudos de recepção cinematográfica. Uns poucos indicadores bastam para atestar a gravidade da situação. Em primeiro lugar, não há registro de credenciamento, nos PPGComs do país, de pesquisador de cinema atuante na área dos estudos de audiência. A consequência é o número pífio de investigações tematizando a recepção cinematográfica. Das 52 teses e dissertações na área da recepção levantadas por Nilda Jacks et al. (2002) para a década de 1990, duas apenas possuem como objeto o cinema, contra uma maioria sem adversários da televisão. Por outro lado, um exame do material reunido nas cinco antologias de textos dos Encontros da SOCINE mostra que, num universo de 248 trabalhos, somente oito trazem o tema da espectadorialidade – nenhum envolvendo a realização de estudo empírico. O previsível corolário desse quadro é que simplesmente *inexistem* pesquisas nacionalmente conhecidas sobre a recepção de filmes brasileiros.

As consequências, é claro, são

óbvias, nefastas. A Universidade se demonstra impotente para fornecer respostas (mesmo que parciais) a questões repetidamente indagadas pela comunidade cinematográfica. Faz-se urgente, em meio às permanentes dificuldades para a afirmação mercadológica e sociocultural do cinema brasileiro, responder a perguntas tão singelas e fundamentais como: Que pensa o público nacional do 'seu' cinema? O que espera dele? Que lugar este ocupa em seu imaginário? Constitui (e em que medida) sua identidade cultural? Que opinião tem o público sobre as representações de Brasil nos filmes nacionais? Estas questões, sabe-se muito bem, não têm sido respondidas pela Academia, pelo simples fato de não as ter incorporado à sua agenda investigativa (Mascarello, 2003, p. 16).

A confrontação com a pesquisa de recepção em outros meios evidencia o atraso comparativo dos estudos brasileiros de cinema na área. Os dados de Jacks et al. refletem a existência de orientadores vinculados à investigação das audiências televisivas na maior parte dos PPGComs. Ao modo do que acontece em muitos países latino-americanos (ver, p. ex., o material reunido por Jacks no último Boletim ALAIC de 2004), a significância da pesquisa de recepção no Brasil encontra expressão inclusive em mapeamentos dos estudos realizados (de que são exemplo o supracitado de Jacks et al. [2002] e ainda os de Sousa [1997] e Escosteguy e Jacks [2004]). Ela é reconhecida, ainda, em trabalhos de cunho epistemológico que problematizam a configuração institucional da pesquisa junto às agências de fomento. Assim, por exemplo, Braga, Lopes e Samain (2001), em sua proposta ao CNPq para uma eventual reativação da área da comunicação, elencavam os “estudos de recepção” como uma das 12 subáreas recomendadas.

É revelador, neste sentido, comparar este último trabalho com o mapeamento que faz Fernão Ramos, oportunamente, do campo dos estudos brasileiros de cinema (2003). Com base na realidade do ensino e pesquisa no país, Ramos assinala que “Análise Fílmica, Teoria do Cinema e História do Cinema constituem então um tripé estrutural, a partir do qual podemos pensar os currículos na área de Estudos de Cinema” (p. 42). Dada a sua virtual inexistência, os estudos de recepção cinematográfica não são encontrados entre os vários “subrecortes” identificados pelo autor para as três subáreas. Evidentemente, Ramos não faz mais que *formalizar* o estado de coisas verificado em nossa realidade acadêmica.

Um bom observador poderia registrar que a situação em nível internacional da pesquisa da recepção cinematográfica não é substancialmente distinta. Graeme Turner (2000), por exemplo, assinala que “existem poucos paralelos, nos estudos de cinema, à tradição dos estudos culturalistas das audiências televisivas”. E Jackie Stacey (1993), a mais forte acusadora do textualismo dos *film studies*, denuncia que questionar o texto fílmico como objeto canônico da investigação cinematográfica segue sendo algo absolutamente excepcional em grande parte dos estudos de cinema.

Ou seja, não está em dúvida a condição marginal ostentada pela pesquisa da recepção cinematográfica também no plano internacional. Entretanto, o fato é que constitui-se, durante os últimos 25 anos, uma corrente investigativa do “extratexto” nos *film studies*. Isso é apontado não apenas pelo próprio Turner, como também por outros historiadores da teoria do cinema como Judith Mayne, Robert Stam, Jostein Gripsrud e Janet Staiger. Em trabalho recente, aliás, propusemos o mapeamento dessa corrente, denominando-a “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica” e analisando suas cinco vertentes principais: (1) o debate “mulher x mulheres” na teoria feminista do cinema, (2) os “estudos da intertextualidade contextual”, (3) os “estudos históricos de recepção”, (4) os estudos etnográficos das audiências e (5) a “política da localização” (Mascarello, 2004). Freqüentemente envolvendo pesquisa empírica das audiências, esses estudos contextualistas da espectralidade aparecem sobretudo no cenário anglo-americano em trabalhos como os de Barbara Klinger, Janet Staiger, Jackie Stacey, Jacqueline Bobo, Miriam Hansen e muitos outros, mas também em países da América Latina como o México – onde são exemplo os de García Canclini, José Carlos Lozano Rendón, Lucila Hinojosa e Patricia Torres San Martín.

Em outras palavras: se é verdade que o panorama mundial da investigação da recepção cinematográfica é modesto e marginal, o brasileiro, por seu turno, é virtualmente inexistente.

Uma série de aspectos teóricos e político-institucionais, a nosso ver, é responsável por essa marginalização do interesse pelas audiências cinematográficas no meio acadêmico nacional. Entre estes, caberia destacar: (1) a continuidade do glauberianismo como cânone estético-teórico nos estudos brasileiros de cinema; (2) a inexistência de vontade político-acadêmica para dialogar com a produção teórico-metodológica internacional – como os estudos culturais e o cognitivismo – a qual, surgindo a partir dos anos 1980, se contrapõe, na área da espectralidade, ao textualismo modernista típico dos estudos de cinema na década de 1970; e (3) a hipertrofia e o anticontextualismo da área analítico-fílmica, desestimulando o olhar sobre o espectador concreto.

Ressaltando que os três aspectos apontados são intimamente interrelacionados, podemos iniciar o entendimento da desconsideração acadêmica nacional pelos estudos de recepção cinematográfica em seu patente débito para com a significativa obra fílmica e reflexiva de Glauber Rocha. Se a criação dos primeiros cursos de graduação em cinema no Brasil, na década de 1960, foi contemporânea ao Cinema Novo, a crescente pesquisa na área, logo a seguir, volta-se com entusiasmo e dedicação sobre Glauber e o movimento, resultando em estudos hoje canônicos, em qualquer bibliografia historiográfica ou analítica do cinema brasileiro, como os de Jean-Claude Bernardet (1967) e Ismail Xavier (1983, 1993). Procurando compreender os sentidos estéticos, teóricos, políticos e mesmo metodológicos do Cinema Novo, mas sobretudo da obra glauberiana, essas investigações emolduraram a sua institucionalização como objetos acadêmicos de referência nos estudos brasileiros de cinema.

Esta canonização manifesta-se mais visivelmente no plano da eleição do objeto. Examinando-se o número seja de teses e dissertações, livros ou comunicações em congressos, verifica-se o predomínio de trabalhos ou sobre os diretores e obras cinemanovistas (com ênfase em Glauber), ou sobre cineastas, filmografias e problemáticas que com o seu universo estético dialogam (o cinema moderno e sua ascendência ou descendência¹), no plano nacional ou internacional. Por outro lado, tendo em vista que tal predominância objetual não é absoluta – surpreenderia se o imenso *corpus* fílmico brasileiro e mundial fosse totalmente segregado em prol de um número relativamente restrito de obras e autores –, ela se faz acompanhar, no campo da sociabilidade acadêmica, de um poderoso circuito sócio-axiológico de valorização do *corpus* canonizado e desvalorização de tudo que lhe faz margem ou oposição.

Em diversos sentidos, esse elemento sociológico é em muito semelhante ao encontrado nos *film studies* internacionais no que concerne à institucionalização do que os teóricos cognitivistas do cinema, como David Bordwell e Noël Carroll, denominam “Grande Teoria” ou simplesmente “A Teoria” – isto é, o *mainstream*

cine-psicanalítico dominante nos últimos 35 anos. Para Carroll, este *mainstream* considera que “sua Teoria foi erigida nas barricadas como parte dos levantes culturais de fins dos anos 60 e princípio dos 70”, os sobreviventes do maio de 68 e seus sucessores contemporâneos se autopercebendo, por esta razão, como os “guardiões da luz” (1996, p. 44). Neste contexto, “qualquer um que se oponha à Teoria é politicamente suspeito – provavelmente um misógino homofóbico neoconservador da classe dominante” (p. 45). Relatando a sua experiência pessoal, Carroll diz poder recordar “mais de uma situação em que, como resultado de [suas] críticas à Teoria, as pessoas [lhe] manifestaram surpresa com [sua] conversão ao neoconservadorismo, em que pese a inexistência de qualquer mudança em [suas] visões políticas concretas (que vêm a constituir uma versão de socialismo democrático)” (p. 45).

A nosso ver, não apenas são análogos as origens e percursos do paradigma glauberiano e desse *mainstream* cine-psicanalítico internacional, como também suas estratégias sócio-axiológicas em muito se aproximam. Nos estudos brasileiros de cinema, elas são usadas com vistas à marginalização de objetos e áreas como, por exemplo, a obra “bergmaniana” do Walter Hugo Khouri dos anos 1960, o chamado Neon-realismo dos 1980, o lúdico e o cômico, gêneros como o *trash*, o horror, o filme juvenil e a ficção científica, o cinema de entretenimento, o cinema pós-moderno, a teoria dos gêneros cinematográficos, a historiografia de Hollywood, as convergências estéticas entre cinema e televisão, a distribuição e a exibição e, finalmente, *a espectadorialidade e o contexto de recepção cinematográficos*. Em todos esses casos, a simples investigação do objeto é compreendida ou como adesão a ele, ou como ameaça ao *corpus* teórico, estético e filmico canonizado, variando a resposta dos guardiões da vertente dominante entre a tolerância surda, o silenciamento e mesmo a censura.

Articulado a este cenário de canonização/marginalização, encontra-se o segundo aspecto teórico e político-institucional determinante da precariedade dos estudos de recepção cinematográfica no Brasil. Trata-se da desatualização

da teoria do cinema lida e praticada no país, especialmente no que tange a um de seus vetores centrais nos últimos 30 anos, o tema da espectadorialidade. Fundamentalmente, foram as discussões sobre a questão da subjetivação ideológica do público pelo cinema clássico que produziram três dos principais movimentos da teoria contemporânea: (1) a implosão do paradigma modernista-político dos anos 1970 e (2) sua superação, nos 1980, pelos “estudos contextualistas da espectadorialidade cinematográfica” (sob a inspiração de Birmingham) e (3) também pelo adversário de ambos, o cognitivismo.

Surpreendentemente,

estes três movimentos [...] virtualmente ainda não foram recepcionados no Brasil. O estado da arte da bibliografia (em tradução) disponível no país sobre o tema do espectador fala por si mesmo: o texto fundamental mais recente traduzido na área é “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado por Laura Mulvey na revista *Screen* em 1975.² [...] De forma que a desestruturação das teorias da incomunicabilidade, bem como sua substituição pela comunicabilidade do culturalismo e do cognitivismo, são notícias internacionalmente correntes que parecem ter sofrido alguma espécie de censura, difícil de compreender, nos estudos de cinema do Brasil (Mascarello, 2003, p. 16).

Ora, certamente, esse fenômeno não é assim tão incompreensível. O fato é que o reconhecimento da falência do modernismo político de Comolli/Narboni, Baudry, Metz, Mulvey e Heath equivaleria a aceitar a ultrapassagem da maior parte da produção teórica de Glauber e seus pares latino-americanos dos anos 1960 e 1970.

Em um de seus efeitos mais danosos, essa opção cômoda dos estudos brasileiros de cinema pelo silêncio omissivo vem inviabilizar o desenvolvimento da pesquisa teórico-aplicada no campo da espectadorialidade. A enorme defasagem

do debate teórico cinematográfico no país, situado ainda maciçamente no paradigma textualista dos *film studies* dos anos 1970, impede a divulgação de uma cultura teórico-metodológica contextualista necessária, justamente, para a proposição de estudos do “extratexto” cinematográfico, entre os quais se acham, evidentemente, os de recepção.

Também em perfeita articulação não só com o predomínio glauberiano, mas com a desatualização teórica nacional, podemos encontrar, por fim, o terceiro aspecto motivador da desatenção ao contexto de recepção cinematográfica nos estudos de cinema no Brasil: a hipertrofia e o anticontextualismo da área da análise fílmica. Trata-se, ao que tudo indica, de uma particularização local do cenário de “obsessão textualista” dos *film studies* internacionais denunciado por Stacey (1993), como vimos mais acima. Ao passo que, internacionalmente, esse textualismo manifesta-se seja no plano teórico, seja no analítico, nos estudos brasileiros de cinema transmuta-se em uma opção massiva pela análise fílmica, em detrimento do próprio fazer teórico. Basta, outra vez, examinar o número de teses e dissertações, as publicações em geral ou as comunicações em congressos: por exemplo, dos 290 trabalhos publicados nas seis antologias da Socine, cerca de 170 situam-se claramente no campo analítico, contra por volta de apenas 45 que, com generosidade, poderíamos localizar na esfera do teórico.

O caráter hipertrófico da análise fílmica brasileira parece derivar da ação conjunta de dois fatores: o primeiro, uma índole local já pouco afeita à teorização, e o segundo, a insuficiente problematização do paradigma textualista dos *film studies* setentistas, decorrente da desatualização teórica. E se este segundo aspecto concorre para a sobrevivência inquestionada do fascínio pelo texto fílmico como objeto de pesquisa, é também ele que obstrui a abertura da empreitada analítica nacional à categoria do contexto de recepção. De modo que ela permanece, em sua maior parte, no estágio teórico-metodológico anterior à análise contextualista de autores como Marc Ferro ou Pierre Sorlin – o último dos quais, já em plena década de 1970, declarava que um filme é tanto o que

se diz ou escreve a propósito dele (em outras palavras: sua recepção crítica e de público), quanto o documento fílmico em si (Sorlin, 1985 [1977], p. 156). O lógico resultado do quadro, enfim, é evidente: a repetida exclusão do espectador concreto do horizonte analítico, em termos tanto quantitativos (hipertrofia da área) como qualitativos (análise imanente do texto fílmico).

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- BRAGA, José Luiz.; LOPES, Maria Immacolata; SAMAIN, Etienne. Proposta de atualização da categorização do Campo da Comunicação em subáreas. In: FAUSTO NETO, Antonio; AIDAR PRADO, José Luiz; DAYRELL PORTO, Sérgio (org.). *Campo da Comunicação - caracterização, problematizações e perspectivas*. 1 ed. João Pessoa: 2001, p. 91-108.
- CARROLL, Noël. Prospects for film theory: a personal assessment. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noël (eds.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. Práticas de recepção midiática: impasses e desafios da pesquisa brasileira. Trabalho apresentado no GT Mídia e Recepção da Reunião Anual da Compós 2004. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/pos/midiaerecepcao/textos>. Consultado em 02 de maio de 2005.
- JACKS, Nilda et al. *Estudos brasileiros de recepção: a produção acadêmica da década de 90*. Porto Alegre: PPGCom/UFRGS, 2002.
- MASCARELLO, Fernando. "O dragão da cosmética da fome contra o grande público". *Revista Teorema*, Porto Alegre, n. 3, julho de 2003, p. 13-19.
- _____. "Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico". *Revista ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, agosto-dezembro de 2004, p. 92-110.
- RAMOS, Fernão. O lugar do cinema. In: FABRIS, Mariarosaria et al. *Estudos Socine de cinema, Ano III 2001*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 35-48.
- STACEY, Jackie. "Textual obsessions: methodology, history and researching female spectatorship". *Screen*, v. 34, n. 3, 1993.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

-
1. Do cinema moderno, são objetos recorrentes de estudo o Neo-realismo italiano, a Nouvelle Vague e as obras de Jean-Luc Godard; de sua ascendência, a obra e teoria eisensteiniana e vertoviana; e de sua descendência, entre outros, o cinema documentário brasileiro contemporâneo, a obra de Júlio Bressane, a produção brasileira de Super-8 nos anos 1970, o Dogma 95 e cinemas periféricos como o balcânico, o asiático e o latino-americano.
 2. O trecho citado, retirado de artigo nosso publicado em 2003, foi mantido por seu efeito retórico. Desde então, a dramática situação de defasagem editorial foi relativamente atenuada, com o lançamento da antologia *Teoria contemporânea do cinema – volumes 1 e 2*, organizada por Fernão Ramos (São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005), e da tradução de *Introdução à teoria do cinema*, de Robert Stam (Campinas, SP: Papirus, 2003, trad. Fernando Mascarello).

A Recepção dos filmes africanos no Brasil

Mahomed Bamba (FTC-Faculdade de Tecnologia e Ciência da Salvador/BA)

O cinema negro-africano acabou de completar cinquenta anos de história¹ construída em paralelo e na sombra do cinema hegemônico. E como era de se esperar, este meio século foi comemorado sem fausto. Ao longo deste curto tempo de existência, o cinema africano não deixou de ser estudado e construído teoricamente como uma categoria pela crítica europeia, enquanto os filmes africanos continuam ausentes das telas das salas de cinema na África e no resto do mundo. Nestes últimos anos, porém, vários festivais vêm sendo consagrados às produções africanas na Europa e fora da Europa. Nestes circuitos de exibição paralelos os filmes africanos dão lugar a experiências espetatoriais particulares que informam sobre os múltiplos usos e modos de apropriação de que eles podem ser objeto no resto do mundo e, particularmente junto à diáspora negra.

Partindo desta constatação, este trabalho pretende, por um lado, examinar as idiosincrasias do cinema africano no meio dos cinemas periféricos, e, por outro lado, levantar algumas questões teóricas ligadas aos modos de distribuição-exibição e leitura das escassas produções cinematográficas africanas que começaram a chegar ao Brasil nestes últimos anos.

O cinema e as utopias da nação

Em seu livro "*La projection nationale: cinéma et nation*", J-M Fredon (1998) se dedica não só à análise das formas como as grandes nações se enfrentam pelo

controle da hegemonia no campo cinematográfico, bem como traz uma interessante leitura dos procedimentos de “ficcionalização” das fantasias nacionais ao longo da história do cinema. Segundo o autor, o cinema, cuja invenção coincide, nesse fim do século 19 com a instalação da “forma nação” como modelo político dominante, foi o instrumento e o meio de identificação ou de projeção (imaginária ou simbólica) que os Estados encontraram e utilizaram, mais ou menos deliberadamente, para construir e fixar o elemento nacional.

Antes de ser visto como um difusor de diversidade cultural, o cinema serve, entre outros propósitos, para consolidar a imagem que cada nação tem de si mesmo. O que leva J.M Frodon a postular que a nação e o cinema resultam de um mesmo movimento, de uma mesma dinâmica, isto é, a “projeção”, no sentido técnico e simbólico, e que corresponde ao gesto de oferecer a uma comunidade uma imagem e um relato maiores do que aquilo que os gerou.

É desse movimento que surgem os filmes coloniais franceses. Questionar, depois de um século, o cinema colonial, é, como sublinha o historiador Pascal Blanchard (2002), tocar a questão da constituição da “identidade utópica de uma nação que projeta as suas próprias fantasias sobre a tela”. O cinema colonial francês é portador de uma rica iconografia reveladora da “superioridade da civilização ocidental sobre as civilizações exóticas”. São filmes feitos diretamente das colônias e compõem hoje um corpus que informa sobre a sociedade francesa do século passado e ajuda a entender a elaboração de um imaginário coletivo e os dispositivos simbólicos pelos quais essa sociedade construiu o seu olhar sobre um outro mundo.

Pascal Blanchard, por outro lado, destaca a continuidade existente entre o cinema colonial e a pintura, a literatura e a fotografia da época colonial. Os filmes coloniais, como era de se esperar, vão beber na mesma fonte dos estereótipos e representações imaginárias comuns da época. Cada filme colonial acentua os benefícios da colonização. Mas, ao projetarem as fantasias de uma França colonialista para outros franceses, os filmes coloniais se tornam também

um exercício de representação do outro em forma de espelho deformador. As imagens estereotipadas concernem, em primeiro lugar, aos negros. Ao contrário do africano do norte e dos autóctones da Indochina, o negro africano é mostrado como alguém de cômico, alegre, satisfeitos da sua condição.

Esse movimento de convergência entre o cinema e a nação vai logicamente desembocar na consolidação das identidades nacionais, mas também na constituição das cinematografias nacionais tais como as conhecemos hoje. As origens remotas do cinema africano são fortemente imbricadas com as vontades de superação da filmografia colonial francesa.

O cinema na África ou a re-apropriação do gesto de auto-representação

As cinematografias africanas são contemporâneas dos períodos das independências dos países africanos, o que faz delas as mais jovens cinematografias do mundo. Na África o cinema se construiu como uma luta pelo direito à imagem, isto é, uma forma de autodeterminação pela imagem. A partir dos anos 60, a maioria dos países africanos de língua francesa acaba de aceder à soberania nacional; a produção cinematográfica é ainda incipiente. No entanto, nota-se, de forma embrionária, a imbricação do cinema com o destino político cultural das jovens nações africanas. O compromisso quase ético da primeira geração de cineastas africanos como o projeto político das nações africanas determinou para sempre o rumo e os objetivos das cinematografias nascentes.

Os primeiros filmes realizados pela primeira geração dos cineastas africanos podem ser lidos e interpretados como uma reação contra a iconografia acumulada durante o período colonial. A realização do primeiro curta, "Afrique sur-Seine", por um grupo de cineastas negros, representou não somente um alargamento da experiência cinematográfica a outros povos (no plano da produção de imagens), bem como simbolizou a era de novas contribuições, no plano estético, na história

do cinema. As primeiras e tímidas vontades dos jovens governos africanos de se dotarem de infra-estruturas cinematográficas foram também foram maneiras de quebrar a dominação colonial pela imagem. Mas, a difícil consolidação dos estados modernos na África e a falta total do conceito de nação fazem com que a aplicação da noção de cinematografia nacional aos filmes africanos continue ainda problemática.

As primeiras vontades políticas no setor cinematográfico nas primeiras horas das independências foram de curta duração. Há meio século, a história do cinema africano continua sendo uma história de individualidades que realizam seus filmes com recursos escassos. Em virtude de seu contexto de produção marcado pelo subdesenvolvimento, o cinema africano se destaca na história geral do cinema por vários traços idiossincráticos que são de ordem espacial e temática. Estes traços funcionam, pelas comodidades teóricas, como um denominador comum entre os trabalhos dos diversos cineastas espalhados pelo continente. André Gardies (1989), por exemplo, relaciona uma das singularidades do cinema negro-africano à maneira como o espaço é figurado nos filmes africanos. Para Gardies, as modalidades de representação do espaço africano na tela acabam por simbolizar todo um movimento de emancipação e de re-apropriação territorial decorrente das independências. Por outro lado os modos de figuração do espaço africano denunciam a própria dificuldade que há de apreender as escassas produções cinematografias africanas a partir do parâmetro de nação:

Estado, nação, pátria são conceitos não tão evidentes sobre este continente. O espaço africano ostenta ainda grandes zonas de turbulências. Precisamente, esta busca, esta reconquista, esta lenta e difícil re-apropriação se lêem, de certo modo, através da produção cinematográfica.(GARDIES, 1989, p.09).

Os temas políticos e sociais abordados nos filmes africanos de hoje e de ontem estão aí também para lembrar que os cineastas africanos continuam

engajados numa estética do cinema de urgência. Com o fim da colonização, os novos problemas trazidos pelas independências passam a ser tematizados nos filmes africanos, a aventura cinematográfica no continente africano toma outros rumos e os cineastas se engajam em novos combates. Porém, de modo geral, podemos dizer que os filmes africanos tiram seus temas de duas fontes inesgotáveis: os mitos africanos e a realidade da África moderna. Os trabalhos dos cineastas africanos da primeira e da segunda geração se inserem numa linha de denúncia social e política. A luta contra a corrupção, a crítica a costumes retrógrados e à falta de democracia, são exemplos de temas recorrentes na filmografia africana. Inclusive quando a rica mitologia africana² é revisitada por alguns cineastas da nova geração, é sempre em contraposição à modernidade mal consumada em todos os países africanos. Esta volta às fontes ancestrais e à “África pura” constitui, de certa, um prolongamento do projeto de auto-afirmação cultural já presente na literatura e na poesia negro-africanas.

O uso e os modos de leitura dos filmes africanos no Brasil

O novo cenário cultural desenhado pela globalização traz novos desafios para o cinema africano, mas, por outro lado, abre novas perspectivas aos filmes africanos em termos de produção e de exibição. As novas tecnologias alargam a esfera de distribuição dos filmes africanos. Graças à TV a cabo, ao suporte digital, por exemplo, os filmes africanos começam a transcender os limites naturais de seu espaço de circulação que era restrito à Europa. Filmes africanos começam a chegar, embora de forma tímida, ao público brasileiro e latino-americano. A retomada do cinema no Brasil teve por consequência um consumo massivo de filmes nacionais, mas também incrementou uma demanda por filmografias periféricas, isto é, filmes provenientes de países sem tradição cinematográfica forte. Por intermédio de festivais e mostras internacionais, o público brasileiro vem tendo contato com os filmes dos países africanos (de língua portuguesa ou francesa). Os filmes africanos não deixam de suscitar a curiosidade dos cinéfilos

e o interesse teórico da crítica especializada e dos estudiosos do cinema. O encontro tímido entre o Brasil e o cinema africano acontece longe dos circuitos de grande distribuição. As mostras e festivais dedicados ao cinema negro-africano se multiplicam. Todos os anos, de forma ritualista, os eventos em torno a filmes africanos dão lugar a experiências espectatorais cinefílicas, mas também a práticas de recepção que são mais culturais e militantes do que puramente estéticas.

É neste contexto que o Festival de Cinema Panafricano de Salvador³ surge com o intuito de resgatar a cultural e a auto-estima da população negra pela imagem. Com sua ambição de aproximar a diáspora negra de Salvador com a cultura africana, o festival foi rapidamente se firmando como o maior evento para o cinema africano na Bahia. Primeiro, foi concebido como um espaço de intercâmbio entre cineastas e produtores de outros estados e países, visando discutir a herança africana e interligar as nações negras com o ocidente e as comunidades afro-descendentes, tendo o cinema como fio condutor. A II edição do Festival foi, inclusive, dedicado ao Moçambique. Este país foi escolhido e homenageado por tudo aquilo que representa, aos olhos da diáspora afro-descendente do Brasil, em termo de resistência e militância cultural e cinematográfica.

Como o resto da diáspora negra, os afro-descendentes de Salvador estão engajados num processo de reconstrução daquilo que Anderson Benedict⁴ chama de “comunidades imaginadas”. A relação dos negros da Bahia com a terra de origem de seus ancestrais escravizados passa não somente por uma reconstrução de uma nova “identidade cultural”, mas também pelas experiências estéticas proporcionadas pelo contato com as manifestações artísticas e culturais provenientes do continente negro. É neste sentido que o Panafricano toma os aspectos de uma mediação cultural em que a experiência de re-identificação simbólica com as culturas africanas opera-se pelo contato com as representações cinematográficas que destacam a presença da herança cultural negra na tela. Mas os organizadores do Panafricano não se limitam em privilegiar apenas o contato com os filmes africanos; eles incorporam no evento filmes brasileiros realizados

por cineastas negros. Esta atitude confirma que qualquer diáspora constrói sua identidade com múltiplos aportes.

O modo de exibição ativista⁵ e intervencionista contribui a preservar o caráter não-competitivo e militante do Festival Panafricano e, conseqüentemente, transforma-o em um exemplo ilustrativo dos múltiplos usos de que podem ser objeto os filmes africanos fora da África e da Europa. Além das salas tradicionais previstas em Salvador para tal evento, os organizadores optaram, desde a primeira edição, por não ficarem restritos a estes espaços, por medo de criar um festival só para cinéfilos. Ao organizarem “mostras periféricas”, isto é, exibições de alguns filmes seguidos de debates nos bairros populares de Salvador, os idealizadores do festival, em parceria com Ongs e a Diretoria da Imagem e Som (Dimas) da Fundação Cultural do Estado da Bahia, procuram conceber um festival popular⁶ e mais perto da população afro-descendente (considerada excluída das telas e das salas de cinema como cidadão e como público).

Ao longo de suas sucessivas edições, a própria organização do festival foi se revelando como um gesto de re-apropriação cultural através do cinema negro-africano. Os critérios de seleção dos filmes pelos organizadores do festival e sua conseqüente leitura por um público previamente visado são pré-determinados por motivações de ordem étnica. Os objetivos voluntaristas do festival Panafricano o transformam não só num dos principais espaços de exibição dos filmes africanos, mas também num espaço de uso e de re-significação dos filmes africanos pela diáspora negra brasileira na Bahia.

A recepção diaspórica⁷ do cinema africano no Brasil problematiza e, ao mesmo tempo, ajuda a entender muitos aspectos da dimensão cultural que se sobrepõe à dimensão estética nos filmes africanos. Se a realização dos filmes por diretores africanos parece proceder diretamente dos esforços para a construção simbólica do conceito de nação pela auto-afirmação pela imagem, o uso destes filmes africanos por uma parte da diáspora negra brasileira parece também determinado por fatores de ordem étnica e política.

Os estudos da recepção de viés semio-pragmático têm, aliás, se esforçado para destacar a importância destas determinações extra-textuais sobre a atividade de leitura fílmica. Para Roger Odin (2000), por exemplo, qualquer espectador é visto como o ponto de passagem de um feixe de determinações (lingüísticas, culturais, psicológicas, institucionais, etc.) que regem a maneira como serão produzidos o sentido e os “afetos” no texto fílmico:

Estas determinações desempenham um papel comunicacional essencial: quanto mais as determinações que pesam no espaço da recepção aproximam-se daquelas que pesam no espaço da realização e mais chance haverá para que as construções textuais operadas pelo actante leitor se aproximem daquelas efetuadas pelo actante realizador, e mais chance haverá para que ambos os actantes se entendam; inversamente, quanto mais diferentes serão essas determinações, os textos produzidos em cada um dos dois espaços serão mais diferentes. (Odin, 2000, p.11)

Assim, um mesmo filme africano poderá ser diversamente interpretado conforme é projetado para um público ocidental num festival na Europa ou para um público negro no contexto de um festival pela diáspora africana. A relação da diáspora negra com o cinema africano toma a forma de uma prática de “recepção cultural”⁸, pois os filmes africanos, enquanto manifestações culturais africanas, passam a ser objeto de um novo investimento semântico que supera, muitas vezes, o conteúdo narrativo. O festival Panafricano de Salvador nos coloca diante de uma situação de prática espectral em que novas particularidades culturais determinam os modos leitura dos filmes africanos. Como os filmes e o público são selecionados e visados na base do critério étnico, há, por parte do público afro-descendente, a mobilização de modos de leitura particulares. O estatuto pragmático da recepção fílmica operada pela diáspora negra num contexto de festival provém dos “horizontes de expectativas” criados pela nacionalidade dos próprios filmes e pela instituição representada pelas entidades curadoras do

evento. Os parâmetros étnicos e políticos podem determinar o público a mobilizar um modo de leitura que pode ser mais documentarizante do que ficcionalizante sobre os filmes africanos. São filmes que são vistos e apreciados mais pelo que representam no plano simbólico e cultural do que procuram figurar no plano da narrativa. No caso do festival Panafricano de Salvador, podemos deduzir que não são mais os filmes africanos que constroem seus públicos, mas que este público é construído pela mediação dos organizadores do festival e condicionado a um modo de leitura mais militante do que estético. A experiência espectral em torno das obras fílmicas africanas, tanto por parte dos públicos africanos quanto por parte dos públicos da diáspora negra, completa-se sempre por um esforço de reconstrução identitária e cultural comum a ambos os públicos em torno da imagem que estas obras refletem do continente negro.

Referências bibliográficas

- BLANCHARD, Pascal. *La République coloniale*. Paris: ed. Albin Michel, 2003.
- FRODON, Jean-Michel. *La Projection Nationale: Cinéma et Nation*. Paris: Editora Odile Jacob, 1998
- _____. (org.): *Au sud du cinéma: Films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*. Paris: Cahiers du cinéma, 2004.
- GARDIES, André. *Cinéma d'Afrique noire francophone: l'espace miroir*. Paris: Éditions l'Harmattan, 1989.
- HALL, Stuart. "Da Diáspora: identidades e mediações culturais." Belo Horizonte: editora UFMG. 2003
- KESSLER, Frank. "Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels". *Réseaux: Cinéma et Réception*. Paris, vol18, N.99, 2000, p.75-95
- LEQUERET, Elisabeth. "Le cinéma Africain: un continent à la recherche de son propre regard". Paris: *Cahiers du Cinéma (Les Petits Cahiers)*, Scérén-CNDP. 2003.
- ODIN, Roger (orgs). "La question du Public, approche sémio-pragmatique". *Réseaux: Cinéma et Réception*. Paris, vol18, N.99, 2000, p.51-71
- _____. *De la Fiction*. Bruxelles: ed. De Boeck Université. 2000

-
1. "Afrique-sur-Seine", curta metragem de 21 minutos, co-realizado em 1955 por dois senegaleses (Paulin Vieyra e Mamadou Sarr), é considerado pelos historiadores como o filme que marca o nascimento do cinema africano. O filme aborda alguns aspectos da vida dos africanos em Paris.
 2. Como acontece no filme *Yee/en* de Souleymane Cissé (Mali).
 3. Realizou a sua quinta edição no mês de novembro do ano 2005.
 4. Citado por Stuart Hall (2003), a respeito da re-invenção do conceito de nação pela diáspora caribenha na Inglaterra.
 5. Além da difusão dos filmes da Diáspora, o festival busca facilitar o acesso do público afrodescendente à linguagem audiovisual, pela formação e capacitação de jovens negros.
 6. O Festival Panafricano acontece em paralelo a um outro evento tradicional dedicado ao cinema africano em Salvador: a JORNADA DE CINEMA DA BAHIA (que já completou 30 anos e que é considerado como um dos primeiros empreendimentos a ter trazido filmes africanos no Brasil).
 7. É com razão que Stuart Hall vê na questão da diáspora uma oportunidade de se repensar a complexidade das questões da nação e da identidade cultural numa era globalização crescente.
 8. Este conceito é utilizado por Yuri Tsivian para analisar as particularidades culturais que informam a leitura do fenômeno cinematográfico na Rússia no período do primeiro cinema. Citado por Frank Kessler (2000).

Mercado e cinema periférico em Portugal

Leandro José Luz Riodades de Mendonça (Universidade Plínio Leite/UFF)

É lugar comum a afirmação de que o cinema é uma indústria. No entanto, são ainda raros os estudos que privilegiam os movimentos do mercado distribuidor e exibidor em sua relação com a produção cinematográfica. A presente comunicação é uma tentativa de organizar e formular algumas questões relativas ao tema, num campo ainda pouco visitado, exemplificando com algumas ilações acerca do cinema português.

Parto aqui de algumas premissas. A primeira tem a ver com o que chamo de esforço para a consolidação da produção e do mercado cinematográfico. Tal energia apresenta-se como a força motriz garantidora da existência de qualquer cinematografia. Ao desaparecer, ela produz um colapso de toda a produção. Neste sentido, tal esforço inicial deve ser o ponto de partida para a compreensão dos lapsos produtivos de alguns momentos da história do cinema brasileiro ou de outras cinematografias, como a portuguesa. Além disso, possuindo condições de conservação e incremento, a energia inicial é o motor do crescimento da produção e do aparecimento de estratégias de manutenção, juntamente com tentativas na direção do aumento da consistência da inserção dessa mesma produção no mercado distribuidor e exibidor.

A segunda premissa relaciona-se ao estado de exclusão ou de lateralidade das produções nacionais em seu mercado de origem. Esse é um dos fatos geradores do conceito de cinema periférico de que falarei um pouco mais adiante. Por conseguinte, não é excessivo afirmar que temos um ambiente com

características semelhantes para o cinema brasileiro e português, ainda que o mercado português tenha especificidades que podem nos ajudar, inclusive, a esmiuçar as razões de rejeição ou aceitação de sua própria produção.

A proposta ora apresentada é observar os momentos onde acontecem alterações na frequência e na arrecadação e suas possíveis motivações. Essas transformações podem, grosso modo, ser atribuídas principalmente a duas motivações: A primeira relaciona-se ao conjunto de mudanças das características do próprio mercado quando do surgimento de novas tecnologias/formas de consumo do produto audiovisual. A segunda é colhida nas modificações/evoluções da estética cinematográfica. Interessa-nos aqui a interseção entre mercado e consumo estético que está claramente expressa na preferência ou rejeição a determinados tipos de filmes.

Sobre os conceitos de mercado periférico e cinema popular

A expressão mercado periférico determina antes de tudo uma geografia. Para iniciarmos uma definição do conceito de mercado periférico devemos primeiro explicitar os efeitos da afirmação deste lugar, tanto para o Brasil, como para Portugal. Para isso em uma primeira aproximação poderíamos definir mercado periférico a partir da quantidade de produções realizadas por cada cinematografia nacional. Assim fez a Unesco em um estudo sobre a economia cinematográfica. Teríamos então quatro tipos de países: primeiro os de grande produção – mais de 200 filmes por ano; seguidos pelos de média produção – de 100 a 200 filmes por ano; após estes os de pequena produção – com a produção de até 100 filmes por ano para, finalmente, chegarmos aos países que não produzem filme algum. Nesta classificação teríamos, com base no mesmo estudo, apenas 5 países de grande produção, 25 de média e 72 de pequena produção. Importante notar que França, Itália, Espanha e Alemanha estariam então na mesma classificação que o Brasil entre os países de média produção. O México faria companhia a Portugal na lista dos países de pequena produção.

Essa aproximação demonstra claramente a insuficiência de uma abordagem baseada em médias numéricas retiradas do número de longas-metragens produzidos. Este não é o melhor lugar para buscarmos a definição para cinema periférico. O mesmo estudo nos dá outras pistas baseadas nos dados que foram escolhidos para levantamento. São elas nomeadamente a amplitude do mercado nacional, a quantidade de financiamento estatal, o apoio jurídico e financeiro do estado e a existência de protecionismo oficial; apenas para citar alguns elementos centrais. Devemos destacar também o lugar simbólico ocupado por cada cinema nacional em seu mercado com forma de criar um eixo de análise onde podemos tratar das implicações nos campos econômico e ideológico.

No viés do desenvolvimento histórico, o cinema - enquanto tecnologia- é resultado de um processo de desenvolvimento tecnológico e expansão industrial das nações centrais do mundo capitalista. Temos uma óbvia e às vezes subestimada relação entre o progresso da indústria de cinema e a força econômica de cada nação. Inserida esta variável, temos o tipo de crescimento transnacional característico das indústrias culturais. Decorre da existência de uma dada organização do mercado internacional que tende a estratificar os atores e reflete em um âmbito mais geral as relações entre países, estabelecendo um arranjo que cristaliza os papéis de cada região.

Assim os espaços a serão ocupados, por cada cinematografia, em uma cena onde o protagonista é o cinema hollywoodiano. Este último, como sabemos, depende fortemente dos mercados externos e “somente dois ou três longas-metragens em cada dez recuaram seus custos dentro do país (Estados Unidos da América). Todavia a produção subsiste e se renova graças ao controle de 60% do tempo de projeção nos países.”(GETINO, 1986,p.9). Não é à toa que a primazia dos Estados Unidos tem uma história iniciada na primeira guerra mundial onde os “Estados Unidos passam de nação devedora a credora” e a indústria do cinema foi uma das que se beneficiaram dessas condições. Na Europa “as atividades cinematográficas estavam interrompidas o que provocou um vácuo por onde os filmes americanos fluíram” (GUBAK, 1976, p.388). Tal processo implicou

a quadruplicação dos volumes exportados entre 1913 e 1925, gerando uma arrecadação indispensável para o oligopólio americano que girava em torno de “65 por cento das receitas de exportação” e distribuía 95% dos filmes exibidos na Inglaterra, 77% da exibição francesa e 66% da italiana (IDEM, p. 391)

A posição de liderança norte-americana se solidificou com o advento do som. Ao adicionar mais custo, tal invenção tornou ainda mais difícil a produção cinematográfica dos cinemas “menores” (IBIDEM, p. 393) Devemos ressaltar ainda a aliança entre o governo americano e a indústria cinematográfica. No final dos anos 20 o departamento de estado americano intercedeu em benefício da sua indústria, junto à França, Espanha, Itália, Alemanha, Áustria, Hungria e Tchecoslováquia (IBIDEM). A força do estado americano na defesa dos interesses de seu cinema ajuda-nos a refletir sobre as possíveis formas de incentivo voltadas para outros cinemas nacionais. Enquanto cinema periférico, a cinematografia destes países é marcada indubitavelmente por construir ou tentar construir a relação entre a produção de um filme e seu caráter popular, legitimando ou não o seu caráter nacional. Longe de uma definição simples, a relação entre cinema nacional e povo não é tranqüila.

A palavra popular possui dois usos relativamente comuns. O primeiro indica o que é do povo, seja conteúdo ou cultura, e “implica em uma oposição entre seções da sociedade – o popular e a elite (HOLLOWS, 1995, p.2). O segundo “corresponde ao que Stuart Hall chamou de definição do mercado” (IDEM), que define popular com algo que vende ou é consumido por um grande número de pessoas. Existe uma enorme diferença entre estas duas formas de enunciar o que é popular, mas em alguns aspectos podemos entender essas duas acepções como uma forma de complementaridade. Na discussão clássica da historiografia do cinema brasileiro sobre esse tema, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão trabalham de modo muito próximo o nacional e o popular indicando como referência objetiva um marco cultural (no caso uma certa idéia da cultura nacional). Esse marco é, neste sentido, tido como essencial para a formação de uma concepção de popular. Afirmamos de que “o problema de ‘ser nacional’ no cinema brasileiro

é algo que se propõe muito cedo, enquanto a preocupação com o ‘ser popular é tardia’”(BERNADET, 1983, p. 29) podem ser vistas como um indício do processo de fazer “do nacional um caminho para o popular”(IDEM).

A primeira definição da palavra popular pode nos indicar uma independência das noções referentes ao consumo de um produto em um dado mercado. Se assim compreendido, ela carrega uma marca iminente cultural, um senso que parte da cultura popular e é dirigido a ela. Neste movimento, cria-se ou se pretende criar formas artísticas de alto valor, relativo mais ao campo estético e “de algo voltado para retratar o povo” (IBIDEM, p 33) ao invés de ser consumido por ele. Desloca a questão da recepção por parte do público para uma franja da organização industrial. Esta consegue com seus mecanismos de replicação de produtos e sua produção ininterrupta fazer filmes que respondam implicitamente aos desejos de consumo do grande público. Dessa forma, não precisamos nos preocupar com o conteúdo já que o grande consumo gera dinheiro que, por sua vez, gera novos filmes; em uma sucessão que permite o aparecimento de obras de toda espécie, inclusive as de maior qualidade artística.

O emblemático cinema português

Na história do cinema português encontraremos evidências históricas que demonstram, durante um longo período, uma produção ligada aos valores populares; tanto na direção de consumo popular, como na do uso de conteúdos da cultura popular. Esses filmes eram uma forma acessível conseguida por um dado sistema de produção. O esgotamento deste modelo é um fato político e estético de longo alcance e foi marcado pelo ano zero do cinema português. O aparecimento do novo cinema português deve ser compreendido à luz de um esforço, permanente na história da cinematografia portuguesa, de descobrir a verdadeira expressão cinematográfica da alma portuguesa.

Em uma passagem especialmente elucidativa, Paulo Filipe Monteiro afirma

que “nossos (portugueses) cineastas assentam baterias num combate contra um certo tipo de cinema e concentram-se numa defesa da autonomia de seu trabalho enquanto arte, com todas as virtualidades e limitações que este acantonamento vanguardista contém” (MONTEIRO, 2001, p 332). Importa saber que tipo de filmes emergem desta história conturbada de cinematografia periférica e carente de projetos de longo prazo.

Para realizar a comparação final fornecerei primeiro dados básicos sobre o ano de 2004 em Portugal. Foram 63 produções divididas em cinco categorias; longas-metragens (15 filmes), curtas-metragens (21 filmes), documentários (14 filmes), animações (8 filmes) e audiovisuais (5 produções). O foco dessa análise é a capacidade de distribuição e escoamento destas obras no mercado exibidor e o trabalho com a relação existente entre custo da produção, valor do financiamento e importância da arrecadação na bilheteria.

De acordo com as informações do ICAM tivemos estréias comerciais em Portugal de 18 longas-metragens, 5 documentários, 2 animações e 12 curtas-metragens portuguesas. As diferenças existentes entre a lista de estréias e a lista de produção são uma das chaves para se compreender como se organiza o mercado de distribuição e exibição, as dificuldades ou facilidades que enfrenta a produção cinematográfica portuguesa no acesso a seu próprio mercado nacional. Mais ainda (apenas lançando um olhar sobre essas particularidades) podemos vislumbrar se a política para audiovisual português está realmente configurando uma lógica de financiamento que estimula a exibição comercial ou se temos uma situação onde apesar de produzidas, as obras não conseguem depois serem mostradas para o público.

Em Portugal, apenas 206.451 espectadores foram assistir filmes portugueses em 2004 Apesar de a produção portuguesa representar 7,7% , ela arrecadou apenas 1,3% das receitas de bilheteria neste ano. Em relação aos filmes na TV, temos uma televisão estatal que tem um *market share* em torno de 30% e para comparar a audiência de dois filmes: “A Canção de Lisboa” e “Portugal AS”.

O ano de sua produção da Canção de Lisboa é 1933, sendo o segundo longa-metragem sonoro realizado em Portugal. Este filme teve, exibido na TV aberta, a seguinte performance: dia 26 de dezembro de 2001, 8,5 pontos de audiência, o que significava 760.000 espectadores assistindo e no horário a RTP teve 22,5% do Market Share. No dia 3 de setembro de 2003, teve 6,3 pontos com 597.000 espectadores e 16% do MkSh e finalmente no dia 19 de setembro de 2005 teve 5 pontos, 470.000 e 29,2% do MkSh. Já “Portugal S.A”, produzido em 2004. teve no dia 27 de julho de 2005 0,4 pontos de audiência, 40.500 espectadores e 7,7% do MkSh. Isso tudo em um ambiente onde o Estado vem praticando uma política de investimentos em produção e distribuição, envolvendo os principais atores no mercado português (Lusomundo, Atalanta Filmes, Castelo Lopes etc.) e objetivando a construção de uma “lógica de financiamento” com três vertentes principais: 1) investimento, na forma de avanço sobre as receitas, à produção de longas-metragens; 2) apoio à produção de curtas-metragens, obras de animação e documentários; 3) apoio financeiro e de estímulo à distribuição e exibição comercial de longas-metragens (Caetano, 1999).

É difícil explicar porque um filme de 1933 pôde ter uma aceitação na TV aberta, maior que um produzido dentro de uma política de Estado na forma explicada acima. Tendo a acreditar que teremos que apontar exatamente para o espaço simbólico ocupado pelo cinema português no imaginário nacional, articulado pelas duas idéias força: popular e periférico.

Quero apresentar uma variedade de assertivas colhidas de analistas de cinema sobre o fenômeno. Em geral, eles apontam que o filme dublado aproxima o espectador e em Portugal os filmes são legendados. Há ainda a afirmação de que os filmes “difíceis” estrangeiros conseguem sucesso no mercado, mas sendo estrangeiros são consideravelmente mais vistos. Muitos consideram também que as comédias de baixo nível estrangeiras atraem muito público e são responsáveis por esta diferença de bilheteria. Outros advogam que a capacidade técnica de cinema português é muito inferior a do cinema estrangeiro, portanto existem filmes e temáticas impossíveis de serem realizados neste país. Outros ainda afirmam

que o número muitas vezes superior das cinematografias maiores faz com que o número dos espectadores suba e há os que insistem em afirmar que não se pode fazer uma indústria sem mercado e que em Portugal não há mercado.

Tais afirmações são semelhantes às construídas para explicar a cinematografia brasileira, ainda que as diferenças entre os países sejam enormes. É sempre bom lembrar, por exemplo que o problema do idioma e da massa crítica demográfica são respostas insuficientes para explicar o caso português, pois a Holanda tem situação semelhante e cinematografia forte. Também não há como destacar a questão relativa à frequência das salas, pois apesar da queda de 2005, nos anos anteriores aumentou o número de espectadores de cinema e, curiosamente, à medida que aumentou o número de salas diminuiu o número de bilhetes vendidos para filmes portugueses. Parece-nos assim que o problema não é a dimensão do mercado, e sim a posição para onde o cinema português foi empurrado por fatores históricos econômicos e sociais.

Neste sentido, ver a identificação do público com António Silva e Vasco Santana é muito interessante. Apesar de serem filmes marcados por um contexto político, o salazarismo, são exercícios de um cinema popular anterior e se tornaram um sucesso atemporal.

Referências bibliográficas

Encuesta sobre los Sectores Cinematográficos Nacionales. Resumem. <http://www.unesco.Org/culture/industries/cinema/html.sp/survey.shtml>

GETINO, Octavio. *Introduccion a los problemas del cine latino americano.* Mimeografado. México, 1986.

GUBACK, Thomas, H. *Hollywood's International Market in Bailo, Tino.* The American Film Industry Madison, 1976.

HOLLOWA, Joanne & JANCOVICH, Mark. *Approaches to popular film.* Manchester, UK, Manchester University Press, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira,* São Paulo, Brasiliense, 1983.

TORGAL, Luis Reis (coordenador). *O cinema sob o olhar de Salazar.* Lisboa, Circulo de Leitores, 2001.

FERNANDES, José Carlos. *Diário de Noticias,* 13 de fevereiro de 2005.

VAZ, João. *Correio da Manhã,* 16 de fevereiro de 2004. Edição Eletrônica.



Crítica de cinema



Revista da Tela: uma experiência de imprensa especializada no Recife

Alexandre Figueirôa (Universidade Católica de Pernambuco)

A *Revista da Tela* foi uma publicação voltada para a arte cinematográfica que circulou durante o ano de 1961 na cidade do Recife e permanece esquecida entre os estudos da história da imprensa e da crítica de cinema em Pernambuco. Ela reuniu alguns dos jornalistas que escreviam sobre cinema nos jornais locais, entre eles, Fernando Spencer, Celso Marconi, Ivan Soares, José de Souza Alencar, Luiz Ayala e Paulo França, e pretendia atingir não só a capital pernambucana, mas todo o Nordeste e o Norte do país com uma tiragem de dez mil exemplares. Desde o início seus redatores tinham consciência das dificuldades do empreendimento, todavia acreditavam que, apesar do subdesenvolvimento econômico regional (ainda mais gritante no período), poderiam produzir um veículo impresso capaz de atingir leitores espectadores de filmes, interessados em informações gerais sobre a sétima arte.

Na época, no Recife, existiam 40 salas de cinema, espalhadas pelo centro da cidade e nos principais bairros, e vivia-se ainda os reflexos de um animado movimento de cineclubes, registrado na década de 50, o qual formara uma geração de jovens cinéfilos e que, a partir de então, buscava informações sobre a produção cinematográfica. Uma das fontes de inspiração para a publicação de uma revista local foi a *Revista de Cinema*, periódico que circulara em Minas Gerais até 1958 e também reaparecera em 1961. A *Revista da Tela* teve, no entanto, vida curta. Apenas seis edições foram lançadas: de julho de 1961 a janeiro de 1962 (esta

última englobando, num único volume, as edições de números cinco e seis). Apesar do pouco tempo de existência e de seu caráter predominantemente informativo, ela publicou alguns artigos onde discutiu o cinema hollywoodiano, a Nouvelle Vague francesa, o cinema japonês, as relações entre cinema e literatura, e também a produção brasileira. Noticiou o I Festival de Cinema do Recife, que trouxe para o Recife uma importante mostra de filme franceses, e ainda registrou curiosidades como a passagem dos atores norte-americanos Tony Curtis e Janet Leigh pela cidade.

Embora, no editorial do número de lançamento, os editores afirmassem não se tratar de “uma revista para pessoas especializadas em arte”, mas voltada para o espectador comum, é evidente que a mesma buscava atingir um segmento do público capaz de compartilhar dos anseios dos seus redatores. Há nos artigos publicados pela *Revista da Tela* uma preocupação permanente de valorizar os aspectos culturais do cinema, de reivindicação por mais salas para a cidade do Recife, de tentar fomentar o reaparecimento dos cineclubes e de apoio às iniciativas que pudessem viabilizar em Pernambuco a realização de festivais e mostras com exibição de filmes de qualidade e cultuados pelo público cinéfilo. O elogio à retrospectiva de cinema francês realizada em setembro de 1961 – uma iniciativa da Universidade do Recife e Prefeitura Municipal do Recife, com a colaboração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Embaixada da França –, a sugestão de se promover uma mostra de clássicos do cinema russo, a exemplo do que havia sido feito pela Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro e da IV Bienal de São Paulo, e o apoio a uma Sessão de Arte aos domingos pela manhã no Cine Soledade – organizada por Fernando Spencer (cronista do Diário de Pernambuco) e José de Souza Alencar (cronista do Jornal do Commercio) – comprovam essa militância por uma cultura cinematográfica que elevasse a expressão a um patamar de qualidade além do mero entretenimento.

Do ponto de vista editorial é perceptível as dificuldades dos editores da publicação em ocupar as 32 páginas da revista com textos e imagens produzidos por um corpo de redatores tão pequeno e que, por terem outras atividades na grande

imprensa, não podiam se dedicar exclusivamente a elaboração da mesma. Por isso, constata-se na *Revista da Tela* uma certa improvisação em sua apresentação gráfica e na edição dos artigos. A revista, que se anunciava como “mensário noticioso e informativo de divulgação cinematográfica”, mesclava, dessa forma, artigos originais assinados com matérias e notas feitas a partir de informações colhidas nos boletins das agências de notícias, em outras publicações sobre cinema (livros ou revistas) e também no material de divulgação das companhias cinematográficas. Além disso, a revista trazia a programação mensal de algumas salas, sobretudo, o Cine Soledade, no bairro da Boa Vista, o Cine Coliseu, no bairro de Casa Amarela, porque tinham uma programação voltada para um público mais seletivo, e também das grandes salas do Centro do Recife, a exemplo do São Luiz, Moderno e Art-Palácio. Apresentava ainda uma coluna dedicada às cotações dos filmes que haviam estreados no mês, outra sobre discos – intitulada Discos em close – com notas sobre a indústria fonográfica em geral e não apenas discos de cinema, e mais uma, também de notas, sobre Rádio e Televisão, com destaque para os programas locais da TV Jornal do Commercio – Canal 2 e TV Rádio Clube – Canal 6, ambas inauguradas em 1960.

Por conta da imprecisão da linha editorial, observa-se na *Revista da Tela*, de um lado, um certo fascínio por noticiar acontecimentos relacionados à vida dos astros e estrelas, por vezes abordando episódios banais de suas carreiras e, do outro, a intenção de oferecer ao leitor textos, quase didáticos, que pudessem dotar os espectadores de um conhecimento mais profundo sobre o cinema. As capas invariavelmente eram rostos consagrados da tela e que mereciam uma coluna na última página com textos sobre a atuação desses artistas em algum filme exibido recentemente ou, simplesmente, um perfil biográfico do mesmo. Na primeira edição o destaque foi o ator italiano Marcelo Mastroianni, por conta de sua atuação em *O belo Antonio*; na segunda, a francesa Pascale Petit; na terceira, a brasileira Odete Lara; na quarta a também francesa Juliette Mayniel; e na última edição, a americana Jane Mansfield, numa foto bastante ousada para a época.

Alguns atores que receberam destaque na revista e ganharam artigos

foram Gary Cooper, William Holden, Dirk Bogarde, Jean Paul Belmondo e Vincent Price. Já as atrizes enfocadas, invariavelmente, ganhavam relevo e mereciam matérias por serem bonitas e sedutoras, a exemplo de Mylene Demongeot, anunciada como a mais sexy das estrelas francesas; Tina Louise, escolhida pelo seu “sex-apeal e rebeldia”; Ana Luisa Peluffo y Quintana, “a bela e sensual estrela do cinema mexicano”; e mais Brigitte Bardot, Gina Lollobrigida, Marilyn Monroe, Jane Mansfield, Diana Dors, essas três últimas reunidas num artigo intitulado “As louras do cinema: sexies e repousantes”. A exceção ficou por conta de Giulietta Masima, que ganhou uma matéria sobre sua carreira e desempenho no filme *A estrada*, de Federico Fellini; Geraldine Page; e Lucille Ball, por ter voltado a contracenar com Bob Hope em *O jogo proibido do amor*.

Diante dessa atração pelo *star-system* a passagem pelo Recife do ator Tony Curtis acompanhado pela esposa, a também atriz, Janet Leigh, e as filhas Kelly e Jamie Lee Curtis (com apenas 2 anos), por conta de uma parada do navio em que viajavam no porto do Recife em setembro de 1961, foi um dos momentos de glória da *Revista da Tela*. O casal mereceu três páginas na publicação com entrevistas, fotos e até a reprodução em “fac-símile” de uma saudação escrita pelos dois e endereçada à revista. Os repórteres Fernando Spencer e Selênio Homem acompanharam o casal nas visitas que eles fizeram a pontos turísticos da cidade e registraram desde o assédio dos fãs até um passeio descontraído de Janet com as filhas pelas areias da praia de Boa Viagem. Outro ator que recebeu também destaque foi Geny Barry (famoso na televisão por interpretar o cowboy Bat Masterson). Ele veio ao Recife para um show no Clube Português, contratado pela Companhia Fiat Lux ao preço de um milhão de cruzeiros, e foi o artista, segundo a revista, com o cachê mais caro a se apresentar na cidade até então.

Não faltou espaço também para os redatores renderem homenagem a grandes nomes desaparecidos recentemente como foi o caso de Eddi Polo e Jeff Chandler e abordar a carreira de diretores em entrevistas ou perfis biográficos: Alfred Hitchcock, John Ford, G.W.Pabst, Alain Resnais, Vittorio De Sica e Mario Bolognini, aproveitando, em alguns casos, o fato desses nomes terem algum filme

de sua autoria exibido no Recife há pouco tempo. Esses artigos demonstram o cuidado dos redatores da revista de acompanhar a atualidade o que os levava por exemplo a noticiar um acordo de co-produção entre Brasil e México ou a traçar um panorama da Nouvelle Vague apontando alguns dos seus nomes de destaque na realização e também os principais atores e atrizes do movimento francês.

Curiosamente, a *Revista da Tela* não dedicou grande espaço a crítica de filmes – com exceção das cotações feitas por meio de estrelinhas em que se classificavam as obras de ruim a extraordinária. Entre as resenhas publicadas estão as dos filmes *A balada do soldado* (Grigori Tchoukrai), *O sol por testemunha* (René Clement), *Spartacus* (Stanley Kubrick), *Noites no papagaio verde* (de George Jacoby) e *Raices* (de Alazraki). Nenhuma delas, porém, arriscava-se a tecer uma análise detalhada do filme, limitando-se a descrever a trama, alguns dados sobre o elenco principal e uma contextualização para situar o leitor a respeito do diretor. De opinativo apenas algumas qualificações a exemplo de “história empolgante”, “filme inteligente que desafia a argúcia do espectador” como pode ser visto no texto sobre o filme de Clement e “uma história bela, poética e dramática” nos comentários de *A balada do soldado*. O único filme entre os citados que mereceu uma análise mais minuciosa e crítica foi *Raices*, escrita por Osman de Freitas. A economia de críticas, sobretudo desfavoráveis, justificava-se pelo fato de boa parte dos anunciantes da revista serem exatamente as cadeias distribuidoras desses filmes ou as próprias salas de exibição.

Quanto ao cinema brasileiro ele aparecia nas páginas da *Revista da Tela*, mas de forma tímida em relação ao cinema estrangeiro. O principal espaço a ele dedicado era a coluna Cinema Nacional que, em notas curtas, dava algumas informações sobre as produções mais recentes, incluindo notícias sobre filmes que estivessem sendo realizados em Pernambuco, Paraíba e Bahia. Pela coluna podia-se tomar conhecimento dos filmes que estavam sendo rodados a exemplo de *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, e outros que estavam para serem exibidos na cidade como *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos; *Barravento*, de Glauber Rocha; e *A grande feira*, de Roberto Farias. Nos seis

números da revista apenas dois filmes ganharam reportagens com duas páginas: *Mulheres e milhões*, de Jorge Ileli, estrelado por Norma Benguel e *Esse Rio que eu amo*, dirigido por Carlos Hugo Christensen e protagonizado por Jardel Filho e Odete Lara.

Alguns artigos de fundo com temas variados de história do cinema, questões técnicas ou balanços também eram publicados pela *Revista da Tela* e, nesses textos, observa-se claramente o tom pedagógico dos mesmos. A publicação desses artigos abria espaço para uma reflexão em torno de assuntos caros aos freqüentadores de cineclubes e sessões de arte que, sem espaços apropriados ou escola voltada para a formação audiovisual e até mesmo bibliografia acessível para consultas, podiam travar conhecimento com aspectos da produção de filmes e da linguagem cinematográfica. A *Revista da Tela* não tinha, nesse sentido, nenhum pudor em reproduzir partes de livros ou de artigos editados em outras publicações. No último número da revista, por exemplo, foi reproduzido trechos de um artigo do cineasta Alberto Cavalcanti, retirado da *Deutsche Filmkunst*, da Alemanha. Ela também publicou um artigo sobre as relações entre cinema e literatura, da Unifrance e outro sobre música e cinema, de autoria do compositor Georges Auric, datado de 1959, em que o autor da trilha de *A nous la liberté* discorre sobre a experiência da elaboração de uma partitura musical para um filme.

São nos artigos de fundo que vamos conseguir identificar de forma clara uma divisão que existia na crítica cinematográfica recifense desde os anos 50 e que já foi apontada por Luciana Araújo em seu livro sobre o assunto. Entre os cronistas locais havia um grupo mais conservador adepto do cinema clássico, sobretudo, de Hollywood e um grupo mais jovem, formado por pessoas que vinham de uma cultura cineclubista e que estava, portanto, aberto aos novos rumos do cinema mundial e, por isso, valorizava principalmente o cinema europeu ou buscava ver no cinema americano elementos que apontassem para uma renovação estética. Alguns desses jovens cronistas estavam, não por acaso, reunidos na *Revista da Tela*, onde podiam exercer com mais liberdade a defesa de suas preferências.

O artigo assinado por José de Souza Alencar intitulado “Hollywood descobre o sexo”, na primeira edição da revista, é emblemático dessa tendência. Nele, o autor detecta uma crise de criatividade no cinema vindo dos grandes estúdios norte-americanos e a concorrência de outras cinematografias, especialmente a francesa, italiana, a sueca e a japonesa, com filmes bem mais modernos com relação aos padrões de comportamento, fato, que segundo Alencar, teria levado os magnatas da indústria americana a romper os grilhões da censura e códigos morais, fazendo filmes com histórias em que temas antes considerados escabrosos passassem a ser abordados com mais naturalidade. Ele cita o exemplo das adaptações para a tela das peças de Tennessee Williams, em que o homossexualismo é mostrado de forma mais aberta.

Também podemos destacar o texto escrito por Celso Marconi em torno do cinema nipônico, quando ele aponta Akira Kurosawa como um dos representantes das novas tendências da produção japonesa a partir dos filmes *Rashomon* e *Os sete samurais*, exibidos no Recife. Em seu artigo Marconi assinala a isenção dos cineastas japoneses para uma temática estritamente nacional e uma “libertação dos padrões ocidentais para revelar uma força plástica ainda não alcançada pelo Ocidente”. O cinema oriental era alvo de interesse do crítico que, no final de 1960, havia estado durante um mês na República Popular da China e lá tivera oportunidade de assistir a alguns filmes produzidos naquele país. Em um artigo publicado no terceiro número da *Revista da Tela*, Marconi faz um balanço dessa viagem relatando as visitas feitas à Ópera de Pequim e aos estúdios cinematográficos situados na cidade de Xangai, ocasião em que ele afirma ter a China já realizado o seu “grande salto adiante no campo da cinematografia”, embora ele faça a ressalva que as obras chinesas sejam tecnicamente regulares, mas nos filmes vistos ele ainda não encontrara traços de uma estética própria aos chineses. Ele, contudo, aposta que os chineses progredirão e farão bons filmes.

Por fim, ressaltamos que a partir do material publicado pela revista pernambucana, em que pese os equívocos ou deslizos editoriais, porventura, cometidos pelos redatores, podemos assegurar a dedicação e o fascínio que a

sétima arte exercia sobre eles, reforçando a idéia de que o Recife sempre foi, desde os tempos do Ciclo do Recife, na década de 20, uma cidade que via o cinema não apenas como uma diversão, mas uma arte moderna e popular, um meio de expressão cuja força e influência na sociedade era reconhecida e estimulada. Ao escrever sobre cinema de arte, o redator-chefe da *Revista da Tela*, Ivan Soares, assinalava a necessidade do “espectador não ser um elemento passivo comprazendo-se em aceitar um cinema meramente diversional que lhe embote o espírito e o gosto. É necessário que ele saiba discernir, escolher, e com essa escolha, contribuir para a aquisição de uma cultura cinematográfica, que se completa pela leitura, pelo debate, pelos encontros de cinema”.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Luciana. *A crônica de cinema no Recife nos anos 50*. Recife: Fundarpe/Companhia Editora de Pernambuco, 1997.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de cultura Cidade do Recife, 2000.

Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo?

Cyntia Nogueira (UFF)

Muito se falou, nos últimos anos, sobre o que seria uma crise da crítica. E muito se lamentou a perda crescente de espaço e prestígio dessa atividade em jornais e revistas especializadas. Podemos identificar o declínio dessa atividade na mídia impressa a partir da década de 70, quando ocorre a industrialização e padronização da imprensa brasileira, e o jornalismo cultural passa por um processo de simplificação, seguindo lógicas de promoção comercial (BUITONI, 2000, p.64).

As críticas, a partir de então, transformam-se numa espécie de guia de consulta rápida, reduzidas em geral a pequenas resenhas e classificações taxativas. Nesse mesmo período, verificamos o esfriamento da atividade cineclubista e a especialização cada vez maior da crítica cinematográfica, que migra para as universidades e deixa de dialogar de forma tão efetiva com a sociedade num sentido mais amplo.

Na última década, entretanto, observamos a emergência da internet como um novo espaço de estímulo e expansão da cinefilia e da crítica cinematográfica. Tendo em vista o crescimento surpreendente de sites especializados, listas e fóruns de discussão sobre cinema ou, ainda, dos blogs, que possibilitam a livre expressão de muitos “críticos amadores”, gostaria de tentar levantar algumas possibilidades que se desenham para a crítica cinematográfica nesse contexto.

Steven Johnson chama atenção para uma dimensão que considera crucial

nos processos de leitura: “a experiência partilhada dos leitores, o laço social mais amplo que se desenvolve entre pessoas que leram as mesmas narrativas” (JOHNSON, 2001, p. 94). Esse tipo de “experiência partilhada” encontra um interessante paralelo com os movimentos cineclubistas que marcam o início do culto ao cinema enquanto arte na França, ainda na primeira década do século passado, e que tiveram grande influência na formação de um pensamento crítico sobre cinema também no Brasil.

Ao analisar a importância da ambiência criada em torno dos cineclubes cariocas, nos anos 50 e 60, na formação de uma elite intelectual que deu origem ao Cinema Novo, a pesquisadora Alice Pougy lembra que o cineclube, nesse período, representou “uma forma ativa de ir ao cinema, um espaço de sociabilidade, formador de identidade de um público jovem interessado em cinema, ávido por estar a par de seu tempo, e uma grande moda na época” (POUGY, 1996, p. 27).

No Brasil, os cineclubes se espalham pelo país e tornam-se uma expressão cultural forte a partir de 1946, após o retorno das atividades do Clube de Cinema de São Paulo - fundado no início da década por Paulo Emílio Salles Gomes e fechado logo depois pela censura. Essa cultura se expande ao longo dos anos 50 e encontra seu auge no final da década, período em que, segundo Flávio Moreira da Costa, “existiam mais críticos em disponibilidade do que lugar para escrever” (COSTA, 1966, p.202).

Os cineclubes se consolidam, assim, como um espaço de exibição alternativo ao circuito comercial e como uma forma diferenciada de relação do público com o cinema, funcionando como uma rede internacional empenhada na ampliação da cultura cinematográfica, onde futuros intelectuais, críticos e realizadores tiveram a oportunidade de conhecer e discutir as cinematografias de vanguarda das décadas de 50 e 60. Muitas publicações surgem diretamente vinculadas a essas associações, o que possibilita o exercício da crítica por jovens cinéfilos.

Para fazer um paralelo entre o movimento cineclubista desse período e sua possível revitalização no ciberespaço, vou recorrer a um artigo escrito para a revista *Cahiers du cinéma*, em 2004, pelo cineasta chinês Jia Zhang Ke, diretor de filmes como *Plataforma* (2000), *Prazeres Desconhecidos* (2002) e *O Mundo* (2004) – sendo este último o único produzido com autorização do governo chinês. Zhang Ke tenta explicar, nesse texto, como sua geração conseguiu produzir uma das cinematografias mais festejadas da atualidade, num país onde ainda vigora a censura e até bem pouco tempo produções estrangeiras eram interdidas.

O diretor atribui o fenômeno a três fatores: primeiro, às câmeras digitais, que teriam estimulado a formação de grupos de realizadores por toda a China, mesmo nas regiões mais distantes; segundo, à difusão do DVD, sobretudo os piratas, permitindo o acesso a filmes de outros países e a divulgação de suas próprias produções; e em terceiro lugar, à internet e à proliferação de sites e fóruns de discussão sobre cinema, possibilitando a troca de informações e de textos críticos.

O depoimento de Zhang Ke é significativo para pensar o papel das novas tecnologias na mudança dos hábitos de consumo e dos mecanismos de produção cultural hoje. A internet, de fato, parece restabelecer um espaço para o embate de idéias e a reflexão sobre cinema, permitindo o agrupamento de pessoas de diferentes localidades que dividem o mesmo prazer de ver e discutir filmes.

Ao mesmo tempo, essa nova arena discursiva dialoga com a consolidação de um circuito alternativo de exibição nos grandes centros urbanos e a rápida difusão da tecnologia digital. Além de facilitar o relançamento de clássicos da cinematografia mundial, alguns DVDs trazem uma dimensão hipertextual à prática de assistir filmes, com um novo formato para exercício da crítica. É o que ocorre, por exemplo, com os lançamentos de clássicos do cinema moderno como *O desprezo*, de Jean-Luc Godard, com comentários do crítico Robert Stam, e *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, comentado por Ismail Xavier e Ivana Bentes.

O rápido avanço da tecnologia P2P (*peer to peer*), que permite a troca de arquivos de vídeo digital entre usuários da internet, vem possibilitando, por sua vez, a formação de uma rede alternativa de distribuição *on line* e de novas formas de “driblar” o circuito comercial - e, portanto, as escolhas da indústria. Embora este seja um fenômeno ainda recente e que promete estar no centro de acirradas polêmicas sobre direitos autorais e questões relacionadas à regulação dos usos na internet, a prática de “baixar” filmes já é comum entre cinéfilos conectados à rede, que têm a possibilidade de assistir filmes que nunca chegariam ao circuito comercial de suas regiões, trocando entre si muitas vezes obras raras e de difícil acesso.

No ano passado, a proibição das atividades do Cinefalcatrua, cineclube que vinha sendo realizado por estudantes da Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória, com a exibição gratuita de filmes “baixados” da internet, chamou atenção para uma discussão sobre modelos de direitos autorais e propriedade intelectual, assim como a necessidade de democratização da circulação de informação e criação de alternativas aos mecanismos de distribuição da indústria cultural. Por outro lado, experiências brasileiras bem-sucedidas como o site Porta Curtas (www.portacurtas.com.br) ou Curta o Curta (www.curtaocurta.com.br) oferecem um canal de escoamento para a produção de curta-metragem, um formato com dificuldades históricas de inserção no circuito exibidor.

No que se refere à crítica, a rede de computadores parece apresentar-se como uma espécie de “lugar ideal” para o exercício dessa atividade. Podemos enumerar algumas razões: o baixo custo para manter um site e daí a viabilidade de constituir um espaço de expressão independente; a ausência de restrições quanto ao tamanho e a quantidade de textos; a possibilidade de alcançar grupos maiores e mais seletivos; a facilidade de criar fóruns permanentemente abertos de debate.

Seguindo por esse caminho, poderíamos chegar a uma perspectiva bastante otimista sobre o caráter democratizante da internet e da cultura digital,

com suas potencialidades revolucionárias, abertas ao exercício da liberdade de expressão e de criação. Trata-se de uma visão utópica que marca a emergência da cultura dos computadores no contexto da contracultura no final dos anos 60 - sintetizada por movimentos tecnovisionários como o “*Computer power to the people*” (DERY, 1996) - e cuja ressonância pode ser observada nos primeiros estudos acadêmicos sobre as relações sociais no ciberespaço.

Muitos esforços vem sendo feitos, no entanto, no sentido de compreender as experiências sociais e culturais *on line* com um olhar mais atento aos mecanismos de poder, hierarquias e controle social, assim como às estratégias utilizadas para alcançar credibilidade e legitimidade. Afinal, como conquistar espaço nessa enorme corrente de informação que é a internet, constituindo-se numa voz autorizada para uma comunidade de leitores e obtendo poder de representação dentro de um contexto cultural mais amplo? No caso do Brasil, após pouco mais de dez anos como usuários e produtores de conteúdo na internet, podemos identificar uma quantidade significativa de experiências concretas que se oferecem a uma análise qualitativa das relações sociais e dos discursos estabelecidos nesse novo ambiente de comunicação.

Os sites especializados em cinema caracterizam-se pela diversidade de propostas, o que atende também a perfis diferenciados de espectadores. Podemos citar, a título de exemplo, os sites universitários; os dedicados ao cinema como parte da cultura pop - e que além de cinema, cobrem música, HQ, games -; aqueles segmentados por gênero (filmes de terror, independentes, nacionais e assim por diante); os estritamente comerciais, pautados tanto pelos grandes lançamentos de Hollywood quanto pelo circuito do chamado filme de arte, que seguem as agendas dos principais festivais internacionais; entre outros.

Um levantamento feito pelo cineasta Carlos Reichenbach (<http://redutocomodoro.zip.net>), um entusiasta da crítica eletrônica e criador do prêmio Quepe Comodoro – dedicado a sites e blogs de cinema – apontou a existência de mais de 100 blogs dedicados à crítica cinematográfica no Brasil. Graças ao

sistema de comentários e aos links, eles formam diversas redes de troca de idéias e de opiniões, elaboram rankings, criam premiações, comentam diariamente os posts de seus blogs preferidos. As listas, por sua vez, agrupam cineastas, produtores, cineclubistas, documentaristas, fãs, divididos por estados, perfil, recortes temáticos.

Esse pequeno panorama serve para demonstrar que, na verdade, existe hoje uma efervescência na crítica cinematográfica. O desafio, entretanto, é investigar quais os mecanismos de legitimação e conquista de credibilidade utilizados por essas comunidades virtuais e qual o impacto desses novos espaços da crítica na renovação da cultura cinematográfica brasileira e no surgimento de novos modelos para o exercício dessa atividade. De que forma dialogam com o meio cinematográfico e com o circuito exibidor? Em que medida reproduzem ou rompem com tradições e práticas já consolidadas culturalmente?

Tomarei como exemplo a revista eletrônica *Contracampo* (www.contracampo.com.br), que ao longo de sete anos de atividade conquistou o reconhecimento de um grupo fiel de leitores, tornando-se uma referência para o meio cinematográfico carioca. Trata-se de um exemplo de comunidade virtual que surge de forma espontânea e aos poucos assume uma rotina de produção, com atualização mensal, seções fixas, cobertura sistemática dos filmes em cartaz, festivais e principais mostras de cinema do eixo Rio-São Paulo. Atualmente são cerca de 20 redatores, a maior parte do Rio de Janeiro.

De acordo com um de seus editores, Ruy Gardnier, a revista “seria inconcebível sem a internet”, tendo partido da iniciativa de um grupo de estudantes ligados inicialmente ao curso de comunicação da UFRJ e depois ao curso de cinema da UFF, “sem qualquer capital cultural ou econômico”. Logo nos primeiros números, entretanto, o site deixa claro quais os valores que vão nortear o perfil editorial da revista e que tentarei resumir em três tópicos:

1. O desejo de se diferenciar do tipo de jornalismo cultural praticado pelos periódicos brasileiros é um dos principais argumentos para justificar a existência e a importância de Contracampo. O site, assim, assume uma postura militante, de combate, enfatizando seu caráter “independente” e demonstrando o desejo de afirmar-se como uma alternativa à “mediocridade” da mídia institucionalizada e de intervir ativamente numa dada realidade cultural.
2. O site assume a cinefilia como um valor. Os filmes são valorizados por seus aspectos formais e estilísticos ou por sua capacidade de refletir um determinado contexto social, em textos que tentam demonstrar um amplo conhecimento de diretores e cinematografias, assim como da linguagem cinematográfica. A escolha dos melhores filmes do ano, a realização constante de retrospectivas e listas são momentos da revista se posicionar, elegendo seus cânones e reafirmando seu compromisso com uma estética experimental, de vanguarda, que passa pelo culto ao autor e sua capacidade de criação e revelação de novos mundos.
3. O compromisso com o cinema brasileiro. Observa-se um esforço não apenas de debater sistematicamente os filmes nacionais – em seus aspectos estéticos e políticos –, mas também de valorizar a história desse cinema através de dossiês, entrevistas e homenagens, notadamente com destaque para expoentes do Cinema Marginal, cujos diretores serão objeto de culto permanente da revista.

Esses são valores reafirmados constantemente a cada edição, em datas comemorativas e na postura dos críticos de Contracampo com seus leitores. A atuação dos redatores da revista eletrônica, entretanto, não se restringe à atualização mensal do site. Com o tempo, o grupo passa à realização e mediação de eventos públicos, atuando diretamente no circuito exibidor alternativo do Rio

de Janeiro e de São Paulo. Surgem, então, mostras como *Cinema brasileiro anos 90: 9 questões* (CCBB – RJ, 2001), *Cinema inocente: retrospectiva Júlio Bressane* (Sesc São Paulo, 2003) e, mais recentemente, *Cinema do caos: retrospectiva Rogério Sganzerla* (CCBB-RJ, 2005).

O site, por outro lado, lança mão de um conjunto de ferramentas de comunicação possibilitadas pela internet para formar uma comunidade de interlocutores constantes. A criação da lista de discussão Infancinefilos (infancinefilos@yahoogrupos.com.br) teve um papel importante nesse sentido, agrupando críticos amadores, profissionais e pesquisadores em calorosas discussões sobre cinema. Contracampo também conta com uma comunidade no Orkut e alguns de seus críticos têm seus próprios blogs de cinema, o que aponta para uma organização em rede.

Nesse sentido, é importante observar que a Contracampo mantém uma relação próxima e muitas vezes cooperativa com outros sites dedicados à crítica, com os quais compartilham valores semelhantes e o mesmo impulso de militância no meio cinematográfico, a exemplo do site e blog do cineasta Carlos Reichenbach (www.olhoslivres.com.br e o já citado <http://redutodocomodoro.zip.net>), o site Cine Imperfeito (www.cineimperfeito.com.br), de São Paulo, e o Cinemascópio (www.cinemascopio.com.br), criado pelo crítico pernambucano Kléber Mendonça.

Desde 2003, o grupo realiza, semanalmente, em parceria com o Grupo Estação, a Sessão Cineclube, no Cinema Odeon-BR, com curadoria dos redatores do site e debate após a sessão, um programa já incorporado à rotina dos cinéfilos cariocas. Em 2004, o site ganhou existência institucional, transformando-se em Associação Cultural Contracampo, com apoio do Ministério da Cultura. No ano passado, lançou o livro *Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*, com artigos assinados pelos redatores da revista.

O exemplo da revista eletrônica Contracampo mostra que, se por um lado, a internet configura-se como um novo fronte de militância para a

crítica cinematográfica, possibilitando que novos sujeitos possam conquistar representatividade dentro de uma esfera cultural dominada até bem pouco tempo pela mídia impressa, com suas implicações mercadológicas, relações de poder e hierarquias culturais já institucionalizadas, a força da comunidade analisada só foi possível graças a um conjunto de fatores específicos. A saber: a reafirmação contínua de um conjunto rígido de valores, o estabelecimento de uma rede profícua de relações e trocas com comunidades de interesse na internet, a capacidade de se inserir no meio cultural através da realização e mediação de eventos públicos.

Esse último aspecto indica que a militância cinefílica na internet não exclui de modo algum a relação com as salas de cinema e o circuito exibidor. Sem dúvida, o alcance de *Contracampo* está relacionado também ao ambiente cultural onde ela nasce e dentro do qual passa a disputar autoridade cultural. É sintomático, por exemplo, que apesar da lista *Infancinéfilos* contar com assinantes de vários estados, é possível perceber uma participação maior de jornalistas, críticos, realizadores e produtores de cidades onde há um circuito exibidor alternativo forte, cursos de cinema ou de pós-graduação, assim como uma produção cinematográfica já estruturada – condições que englobam, além do Rio de Janeiro e São Paulo, cidades como Porto Alegre e Recife.

Por outro lado, o fato de estarem em um novo meio não significa necessariamente uma renovação do discurso crítico ou do tipo de relação estabelecido entre crítica e leitores, uma vez que o modelo predominante de crítica seguido pelos realizadores de *Contracampo* continua a pautar-se pela “política dos autores” francesa, muitas vezes com a mesma valorização romântica do gênio autoral ou manifestações de uma forma quase “antropomórfica” de amor pelo cinema (STAM, 2004, p. 107).

Acredito, no entanto, que as questões levantadas pela trajetória desse tipo de comunidade virtual talvez possam indicar alguns caminhos para compreender também qual o papel e a função social da crítica hoje. Ou, ainda, de que forma a crítica reivindica uma autoridade cultural num contexto marcado pela diluição das antigas fronteiras que demarcavam claramente o que era alta e baixa cultura,

arte e entretenimento, com a convivência entre vários estilos e formas de fazer cinema, uma segmentação cada vez maior dos espectadores e uma diversidade desconcertante de metodologias de análise – fatores que constituem difíceis desafios para se pensar o lugar da crítica no mundo contemporâneo.

Referências bibliográficas

- BUITONI, Dulcilia. "Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura". In: *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000.
- COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Cinema moderno cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Ed., 1966.
- DERY, Mark. *Escape Velocity. Cyberculture at the end of the century*. New York, Groove Press, 1996.
- JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- POUGY, Alice. *A cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. Dissertação de Mestrado aprovada pelo Departamento de História da PUC-RJ, em agosto de 1996.
- SÁ, Simone Pereira de – "O Samba em Rede: observações sobre comunidades virtuais e carnaval carioca." *Revista Lugar Comum*, n. 12, set/dez 2000; pp 107-136. NEPCOM/UFRJ. Rio de Janeiro, RJ
- _____. "Utopias Comuns em Rede. Discutindo a noção de comunidade virtual." *Revista Fronteiras*, vol.III, n.2. Revista do Programa de Pós-Graduação da Unisinos. São Leopoldo, RS. 2001.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

Notas sobre a carreira de *São Paulo S/A*

Marcia Regina Carvalho da Silva (Unicamp)

O filme *São Paulo S/A* é o primeiro longa-metragem do cineasta brasileiro Luís Sérgio Person, e foi realizado logo após um período de experiência do diretor na Itália, no Centro Experimental de Cinematografia em Roma. Lançado em 1965, o filme condensa o drama de Carlos, interpretado por Walmor Chagas, personagem que remonta um certo impacto existencial a partir da história de seus amores, de seu trabalho como técnico de autopeças e de seus passos pela cidade de São Paulo, acompanhando o progresso desordenado que assolou a metrópole nos anos de 1957 a 61, durante a expansão da indústria automobilística no Brasil.

São Paulo S/A provocou a crítica jornalística sendo até incluído no balanço anual do *Jornal do Brasil*, o único filme brasileiro da lista dos “10 melhores filmes de 1965”, segundo dados presentes no catálogo da “Mostra L.S. Person” (1988, p.11). Também o crítico Francisco de Almeida Salles publicou o artigo *Em louvor de Person* no jornal *O Estado de São Paulo*, para celebrar o signo da autoria, traço distintivo do cinema moderno, e os seus desdobramentos no Brasil tal como o caráter paulistano presente no filme:

Felizmente o que importa hoje é realizar um filme como se escreve um livro ou se pinta um quadro (...) Em louvor de Person quero tecer meus ditirambos críticos, e em louvor da minha cidade quero assinalar que, pela primeira vez, a vejo captada, apesar da sua difícil recusa ao registro. Temo, apenas, que o que há de paulistano neste filme não seja prontamente assimilado pelas audiências estrangeiras. Mas, de qualquer forma, eis uma obra

de autor, a primeira obra de autor no plano do cinema urbano paulista. (ALMEIDA SALLES, 09/10/1965)

Neste mesmo artigo, Almeida Salles destaca a importância do filme diante do panorama de produção do cinema brasileiro da época:

O importante no filme de Person, além do fato de se constituir na primeira e ampla experiência de captação de problemas humanos da maior concentração urbana do país, é a circunstância de ser um depoimento pessoal. Person fala do que conhece e traduz em personagens e situações o seu sentimento da cidade onde nasceu e viveu. (...) A atitude que assume tem semelhança com a dos outros novos do cinema brasileiro, buscando o ponto de crise, a linha de conflito, de onde nasce o drama, e não a exaltação superficial ou o documento neutro. Fazendo cinema na cidade ou nos sertões do Nordeste, o que procura hoje o nosso cinema não é o pitoresco nem o exotismo, mas a verdade. E a verdade registrada pela sensibilidade, portanto, interpretada.

Também o crítico (e posteriormente cineasta) Rogério Sganzerla, no mesmo jornal, elogia a elegância dos movimentos da câmera de Person, e a sua atitude de não hesitar em usar recursos modernos na busca da captação do homem e da paisagem para se filmar São Paulo de uma maneira que mescla um caráter documentário com a elaboração da ficção. Em suas palavras:

No artigo anterior perguntei se a solução para o cinema paulista seria o documentário-ficção. O filme de Person tenta-nos dizer que sim: apesar de artesanalmente difícil, talvez seja econômica e esteticamente mais viável esta solução do que os compromissos ditados por uma produção pretensiosa e pelo estúdio. Hoje, vinte anos depois do neo-realismo e cinco depois da nouvelle vague, o cinema nas ruas, câmara na mão, ainda constitui novidade – pelo menos para a cinematografia local. Nossa maior fotogenia

sempre esteve aí, diante de todos: no ritmo diário das avenidas, no tráfego congestionado, nas galerias e bares. Quando iniciou sua película, Person percebeu a situação. Por isto insistiu nas filmagens diretas, em exteriores reais. Soube levar a câmera às ruas, fazê-la andar com estilo. (SGANZERLA, 23/10/1965)

De modo geral, é a busca pelas influências do diretor e as relações de seu trabalho com o cinema moderno, e com o cinema novo brasileiro, que aparece na maioria das críticas e entrevistas publicadas no ano de 1965. É exemplo o artigo *São Paulo S/A* do crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, publicado no *Correio da Manhã* (25/11/1965), que enumera elogios sobre a autoria e a modernidade do filme. Também o crítico Ignácio de Loyola Brandão dedica vários artigos sobre *São Paulo S/A*, no jornal *Última Hora*, buscando compreender o impacto da obra. Em artigo de 14/04/1965, o crítico enfatiza a iniciativa de Person em abrir caminho para a produção de um cinema urbano paulista:

A vantagem de Luís Sérgio Person sobre outros realizadores brasileiros que tentaram colocar o problema da incomunicabilidade, é que Person situa o meio e o ambiente e não se europeiza, nem intelectualiza gratuitamente. Sua temática é gritantemente paulistana, real e palpável. A angústia do personagem tem razão de ser, não é meramente metafísica, ou copiada de modelos antonionescos.

Ignácio de Loyola também transcreve alguns trechos de outros artigos de colegas de profissão a fim de mostrar um acompanhamento da carreira comercial e da crítica do filme paulistano no Rio de Janeiro. Em *São Paulo S/A: sucesso no Rio* (27/11/1965), ele cita Alex Vianny:

Luís Sérgio Person fez um filme realmente perturbador. Dirão certamente que imitou Alain Resnais em seu estilo narrativo:

eu prefiro dizer que ele empregou bem os recursos mais eficientes do cinema moderno, aproveitando-os para transmitir brilhantemente o que tinha a dizer sobre a sorte do homem sem classe dentro do gigantismo aniquilador da maior cidade do Brasil subdesenvolvido.

Como também Eli Azevedo:

E mesmo Eli Azevedo, do *Jornal do Brasil*, conhecido como um dos pais do cinema novo (e que renegou posteriormente o filho) e sabido também como um moço irritadiço que não gosta de fitas nacionais (em Berlim, para badalar os outros, votou contra *Vereda da Salvação*), até o Eli falou bem do filme. Vejamos: ‘ Bom filme de estréia, *São Paulo S/A*. Com erros decorrentes da coragem de expor-se, de estabelecer um corpo único entre o autor (naturalmente imaturo) e o filme, de assimilar o melhor cinema latino-europeu – Resnais e Antonioni, um pouco Jean-Luc Godard – e de exprimir as inquietações de uma sociedade com recursos materiais modestos. E com virtudes que despontam sob os melhores auspícios, a começar pela humildade de reconhecer a impossibilidade de receituário simplista, a propósito de refletir com o espectador, a administração da complexidade de cada criatura..

Sobre a repercussão crítica carioca há também a abordagem generosa de Paulo Perdigão, em *São Paulo S/A* (30/11/1965) e *Ainda São Paulo S/A* (01/12/1965) publicados no *Diário de Notícias*, que apontam a fisionomia perfeita do personagem Carlos na representação do mal estar e do terrorismo moral dos tempos contemporâneos. Ou mesmo, o artigo *São Paulo: a tragédia do homem-multidão*, de José Wolf, do *Jornal do Comércio* (05/12/1965), no qual o crítico comenta o depoimento-angústia em close-up do filme.

Em contrapartida, Jean-Claude Bernardet, crítico e historiador do Cinema Brasileiro que mais se dedicou a escrever sobre este filme, em *Brasil em tempo de cinema* (1968), afirmou:

O atual cinema urbano trata claramente da classe média: é a primeira tentativa consciente. Entre os filmes que vimos até agora e estes, não há modificação radical, pois o cinema de ambientação rural não fez senão exprimir problemas da classe média. A mudança consiste no fato de que o corpo a corpo vai começar. Os primeiros rounds são: *São Paulo S/A* e *O Desafio*. (BERNARDET, 1968, p. 80)

Mais adiante Bernardet indica a importância do filme por meio de um aspecto não abordado pela crítica de época:

Do ponto de vista da temática, *São Paulo S/A* é da maior importância para o cinema brasileiro. Seu aspecto mais relevante não é a apresentação da solidão e da neurose na metrópole esmagadora: é a denúncia da classe média como visceralmente vinculada à grande burguesia, de quem depende sua sobrevivência e a quem se associa na exploração do proletariado; é a denúncia dessa massa atomizada, sem perspectiva, sem proposta, unicamente preocupada em elevar seu nível de vida e, portanto inteiramente à mercê da burguesia que a condiciona. Em sua indefesa total, Carlos tem os braços abertos para o fascismo.

Estes comentários de Bernardet sobre o filme repercutiram em outros livros do autor, como também em muitos depoimentos posteriores, dele mesmo e de outros críticos e cineastas, que podemos encontrar, principalmente, em jornais e em vários catálogos de mostras que incluem o filme. Entretanto, Bernardet voltou a analisar o filme em diferentes momentos, e talvez continue realizando esta empreitada até hoje. Um exemplo relevante talvez seja a sua análise sintagmática realizada para ilustrar o método de Christian Metz em *A significação no cinema* (1972) em que Bernardet fez um levantamento do filme, plano por plano, em função da ação narrada, para que o leitor sentisse na prática os mecanismos do método, bem como as suas dimensões.

Com esta mesma linha de análise, Guy Hennebelle, em *Os cinemas nacionais contra Hollywood* (1978), destaca o fato do filme ter sido escrito antes do golpe de Estado de 1964, e se concentrar nos descaminhos de seu personagem principal, Carlos, e em sua fuga diante da ameaça de se tornar apenas mais “um elemento da indústria automobilística”. Segundo o autor, o filme mostra as misérias dos sentimentos e das relações intersubjetivas diante de uma nova realidade social, e também descreve certas relações entre a empresa brasileira e as empresas estrangeiras instaladas no país.

Em oposição a este desejo de História presente no trabalho estético do filme, há um dado historiográfico curioso. Trata-se da dificuldade de se encaixar esta obra de *Person* dentro do “movimento” do Cinema Novo. Alguns autores incluem o filme, sendo citado em *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* de Paulo Emílio Salles Gomes; ou, num estudo de Ismail Xavier (1985). Ou ainda, Fernão Ramos que elege o filme como pioneiro:

(juntamente com *O desafio* de Paulo César Saraceni) no aprofundamento da problemática do jovem de classe média, é de se salientar a ausência do popular no horizonte do filme. O profundo enfado do personagem central com os valores que o cercam não aponta em nenhum momento em direção à utopia, ou ao universo ingênuo e espontâneo do popular, como perspectiva para o resgate de suas angústias. A forma narrativa aproxima-se do questionamento da linguagem clássica realizada pelo Cinema Novo, fazendo com que *Person* fosse considerado, na época, como uma das únicas expressões paulistas do movimento. (RAMOS, 1987, p. 362)

Entretanto, recentemente muitos textos sobre o Cinema Novo brasileiro, que circulam em jornais, revistas e sites sobre cinema, além de alguns livros, não incluem o filme. Entre os exemplos mais aterradores está o livro de Carlos Roberto de Souza *Nossa aventura na tela* (1998), em que o filme aparece enquanto referência importante para os cineastas paulistas dos anos 80, interessados em

filmar a cidade de São Paulo. No entanto, no capítulo sobre Cinema Novo o filme e o cineasta não são citados.

Já nas críticas de jornais atuais nota-se uma espécie de exaltação da obra sem qualquer preocupação historiográfica. O filme é colocado no patamar dos “grandes filmes brasileiros”, ou bastante erroneamente eleito como “clássico”, com uma adesão lisonjeira e superficial. Além disso, tornou-se quase obrigatório nas comemorações do aniversário da cidade de São Paulo e em todas as mostras sobre “Cinema e cidade”. Assim, proliferam inúmeros catálogos de mostras com textos repletos de sinopses e fichas técnicas, e, às vezes, transcrições de trechos de críticas tais como de Francisco de Almeida Salles e Jean-Claude Bernardet.¹

Entre os exemplos de análises fílmicas, destaca-se *São Paulo vista pelo cinema* (1992) de Rubens Machado que apresenta uma breve análise sobre a construção das personagens e os desdobramentos formais da representação da cidade de São Paulo. Também existem duas dissertações de mestrado que se detêm sobre o filme, a primeira é *Uma alternativa urbana dentro do cinema novo* (1997) de Roberto Tadeu Noritomi, que apresenta uma leitura sobre o pioneirismo e o legado de uma modernidade urbana presente no filme, mas também em *Os cafajestes*, *Porto das Caixas* e *A falecida*. A segunda, *A São Paulo de Person – uma análise socioespacial do filme São Paulo S/A* (1998) de Marco Antônio Bin, realiza uma ampla discussão sobre a proposta sócio-espacial do filme resgatando muitos depoimentos do cineasta e de outros companheiros de sua geração, além de fundamentar basicamente o seu estudo com as análises de Jean-Claude Bernardet.

Após esta breve pesquisa sobre a carreira de *São Paulo S/A*, o que se constata é a permanência de certas considerações de muitos críticos realizadas na época do lançamento do filme. No entanto, não existem estudos comparativos que analisem de maneira minuciosa os desdobramentos formais modernos deste filme comparando-o a outros filmes, ou investigando a influência que *Person* teria por sua vez exercido sobre filmes posteriores.

Nesse sentido, seria interessante avançar esta investigação, melhor situando o filme na história do cinema, ampliando este recorte de perspectiva historiográfica. Para isso, acreditamos ser necessário examinar a singularidade do filme a partir da análise comparativa de filmes congêneres. Permitindo assim, pesquisar o modo como outros filmes desse mesmo período histórico, que tratam de temas correlatos, trabalham as operações estéticas de suas concepções visuais, além de suas possíveis reflexões sobre experiências sociais e históricas particulares, que extrapolam a dramaturgia narrativa e plástica de cada filme. Acreditamos também, que para melhor entender o legado e a importância de *São Paulo S/A* para a história do cinema, seria preciso analisar em detalhe as possíveis conexões entre a repercussão crítica e a escrita da história do cinema, mapeando o seu contexto histórico de produção, e especialmente levando-se em conta às articulações entre a pesquisa documental, a pesquisa histórica e a análise fílmica.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA SALLES, F. "Em louvor de Person". In: *O Estado de São Paulo*, 09/10/1965.
- BARCELLOS, M. Aurélio. "A tipologia em s. paulo s. a.". In: *Filme 66*, v.1, n.1, janeiro, 1966, pp. 21-23.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. "Análise sintagmática de São Paulo Sociedade Anônima". In: METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *São Paulo S/A : o filme de Person*. São Paulo: Embrafilme/Alhambra, 1987.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BIN, Marco A. "A São Paulo de Person – uma análise sócio-espacial do filme *São Paulo S/A*", dissertação de mestrado, PUC-SP, São Paulo, 1998.
- _____. "Person & Person", in: *Estudos de Cinema*, n. 2, São Paulo: Educ, 1999, pp. 153-168.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. "Notícia 1 sobre São Paulo S/A". In: *Última Hora*, 13/04/1965.
- _____. "Notícia 2 sobre São Paulo S/A". In: *Última Hora*, 14/04/1965.
- _____. "Sucesso de São Paulo S/A prova: Público vai ver o cinema nacional". In: *Última Hora*, 09/10/1965.
- _____. "São Paulo S/A: Sucesso no Rio". In: *Última Hora*, 27/11/1965.
- Catálogo "Les films brésiliens a Cannes: rétrospectif", 1971.
- Catálogo "Trinta anos de cinema paulista", Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1980.
- Catálogo "Festival des 3 continents", Nantes, 1982.
- Catálogo "Cinema Novo 30 anos", Sesc São Paulo, São Paulo, 1985.
- Catálogo da Mostra "L.S. Person", MIS, São Paulo, 1988.
- Catálogo da Mostra "Clássicos do Cinema Brasileiro", Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1992.
- Catálogo da Mostra "Cinema e Identidade: Duas Alemanhas, dois Brasis". Cinemateca Brasileira/ MIS/ Instituto Goethe, São Paulo, 1992.
- Catálogo "Metrópole e cinema: uma cronologia", Cinemateca Brasileira/ Espaço Unibanco de Cinema, São Paulo, 1996.
- Catálogo da Mostra "Cinema novo and beyond", MOMA, Nova Iorque, 1999.
- Catálogo da Mostra "Documentários urbanos: São Paulo em foco", Cinusp Paulo Emílio, São Paulo, 1999.
- CATANI, Afrânio Mendes. "Luís Sérgio Person". In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, L.F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- COUTO, J. G. "Homenagem involuntária". In: *Revista Cinema*, ano 1, n. 0, março/abril, São Paulo, 1996, p. 6.
- FASSONI, O.L. "Ana Carolina, Person e a classe média". In: *Folha de São Paulo*, 25/03/1981.

GOIDA. "A grande cidade e um dilema de consciência". In: *Nas primeiras fileiras*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, pp. 71-73.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "Novembro em Brasília (18/12/1965)", in: *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981, pp. 455-459.

_____. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e terra, 1996.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WOLF, José. "São Paulo: a tragédia do homem multidão". In: *Jornal do Comércio*, 05/12/1965.

LABAKI, Amir(org.). *Person por Person*. São Paulo: A. Labaki, 2002.

MACHADO, Rubens. "São Paulo vista pelo cinema: Ensaio sobre a representação do espaço urbano". SP: Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 1992, (mimeo).

MERTEN, Luiz Carlos. "Clássico de Person entra em cartaz". In: *O Estado de São Paulo*, 18/04/1996.

MIRANDA, L. F. *Dicionário de cineastas*. São Paulo: Art Editora, 1990.

NÊUMANNE, José. "Sumpaulo e sampa". In: *Jornal da tarde*, 03/05/1996.

NORITOMI, Roberto T. "Uma alternativa urbana dentro do Cinema Novo", Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 1997.

ORICCHIO, Luiz Zanin. "São Paulo S/A: A metrópole alienada". In: *Revista Cinema*, ano 1, n. 0, março/abril, 1996, p.6.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. "São Paulo S/A". In: *Correio da Manhã*, 25/11/1965.

_____. *História ilustrada dos filmes brasileiros, (1929-1988)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

PARANAGUÁ, P. A. "Cinema Novo", In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, L.F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

_____. (org) *Le Cinéma Brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

PERDIGÃO, Paulo. "São Paulo S/A". In: *Diário de Notícias*, 30/11/1965.

_____. "Ainda São Paulo S/A". In: *Diário de Notícias*, 01/12/1965.

PEREIRA, Arley. "São Paulo S/A". In: *Diário de São Paulo*, 07/10/1065.

RAMOS, Fernão. "Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)". In: *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987, pp. 299-397.

REICHENBACH, Carlos. "São Paulo S/A tem atualidade assustadora". In: *Folha de São Paulo*, 19/04/1996.

SGANZERLA, Rogério. "Filmar São Paulo". In: *O Estado de São Paulo*, 23/10/1965.

_____. "Entrevista com Person". In: *O Estado de São Paulo*, 23/10/1965.

SOUZA, C. R. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

XAVIER, Ismail e outros. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

-
1. Curiosamente, o filme já foi exibido junto ao curta-metragem *Almoço executivo* (1996) de sua filha Marina Person. Além disso, Marina realizou o documentário *Person* (2003), que apresenta a sua visão de seu pai, desvendando como ela o descobriu através do cinema.

A fabricação do mito *A Margem*, de Ozualdo Candeias

Daniela Pinto Senador (USP)

Este trabalho pretende destacar de que forma a recepção pela crítica cinematográfica do filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, foi influenciada pelo acirramento do embate ideológico e estético entre representantes de duas correntes divergentes – a universalista e a nacionalista – que se articulavam com o processo cultural e político do país no final da década de 1960¹. O objetivo é evidenciar de que forma a crítica colaborou para a carreira do filme e do diretor que, a partir de então, passou a ser usualmente valorizado na imprensa como precursor do Cinema Marginal brasileiro.

A Margem foi lançada na capital paulista num período de pouca expressão no mercado exibidor, certamente para cumprir o decreto governamental que exigia a exibição de filmes nacionais². Mas, enquanto as salas dos cines Marabá e Regência permaneciam às moscas na única semana em que a fita ficou em cartaz, críticos de importantes jornais paulistas e cariocas dedicavam suas colunas para discutir o ingresso do desconhecido Candeias no meio cinematográfico.

Sob o argumento de que se tratava de uma fita autêntica, que documentava a problemática dos deserdados sociais que viviam a esmo nas margens do rio Tietê, alguns críticos alçaram *A Margem* ao estatuto de filme de arte e, assim, ele venceu a categoria mais elevada dos principais prêmios do cinema – Prêmio Governador do Estado de São Paulo e Prêmio Instituto Nacional de Cinema (INC).

Resguardado o mérito de Candeias, a premiação, embora revestida de um caráter democrático³, é bastante questionável por diversas razões. A principal

seria o fato de o polêmico *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, ter sido relegado a segundo plano, recebendo o irônico prêmio do INC na categoria de melhor ator coadjuvante, para José Lewgoy.

Curiosamente, todos os críticos que elogiaram *A Margem* eram considerados conservadores⁴. Sendo assim, existia uma incongruência entre a concepção estética deste grupo, que tinha como seu maior expoente o cineasta Walter Hugo Khouri, e o estilo de Candeias que, apesar de não ter antecedentes no Brasil, dialogava mais com os filmes da vanguarda francesa dos anos 1920. Além disso, não é correto analisar *A Margem* sob a perspectiva de engajamento político, visto que o forte apelo ao transcendental e a solução final que encaminha os personagens para a redenção esvaziam qualquer proposta de conscientização social esboçada na obra.

Nesse sentido, percebe-se que a ala conservadora da crítica tinha interesse em criar uma atmosfera favorável para a afirmação do filme e do diretor naquele universo e, para isso, conferiram-lhes muitos atributos que não possuíam. Para compreender a razão dessa iniciativa é preciso, antes, analisar o contexto histórico do período, em especial, os eventos ocorridos no âmbito do cinema.

Universalistas *versus* nacionalistas

A Margem foi lançada num momento em que as tensões entre a direita e a esquerda cinematográficas se acirravam em face de dois episódios: a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em novembro de 1966, e o lançamento de *Terra em Transe*, em maio de 1967.

Como se sabe, no processo de implementação de uma política cinematográfica no país, os membros da tendência universalista, além de serem responsáveis pela elaboração de estudos econômicos e relatórios bem fundamentados sobre a atividade, aproximaram-se do Estado, enquanto os

chamados nacionalistas se lançaram em “uma análise voluntarista e euforizante da realidade” que, segundo Jean-Claude Bernardet, não lhes permitiu “uma percepção mais realista da situação social e das forças em jogo” (BERNARDET, 1979, 46). Naturalmente, quando o governo instituiu os primeiros órgãos reguladores⁵, foram os universalistas que ocuparam os corpos dirigentes, gerando uma discussão que se intensificou após a criação do INC, uma autarquia federal com autonomia técnica, administrativa e financeira, diretamente subordinada ao Ministério de Educação e Cultura.

Conduzido por legítimos representantes da linha universalista, o INC pregou, em suas duas primeiras gestões⁶, uma “política inicial de exclusão” (PEREIRA, 1985, 59) voltada exclusivamente para os membros do movimento carioca, que, então, polemizavam com o grupo dirigente do Instituto.

A onda de protestos, da qual participavam outros expoentes do Cinema Novo, como Glauber e Luiz Carlos Barreto, centrava seus ataques na falta de participação dos cineastas na elaboração do projeto [do INC], nos perigos do dirigismo estatal e na abertura da produção ao capital estrangeiro, um fantasma sempre temido. (RAMOS, 1983, 52)

Não por acaso esse embate se refletiu na premiação referente ao ano de 1967, haja vista que a Comissão Julgadora do órgão era majoritariamente formada por universalistas convictos, os críticos Ely Azeredo, José Lino Grünewald, Pedro Lima, Carlos Maximiano Motta e Van Jafa.

Mas, por que optaram pelo nome de Ozualdo Candeias?

A princípio, é preciso considerar que Candeias, ao lançar *A Margem*, não estava filiado a nenhuma corrente cinematográfica, ao menos declaradamente, o que reafirmava o caráter democrático da premiação. Entretanto, há indícios que nos levam a crer que estaria mais inclinado para a linha universalista, por

exemplo, o fato de ter convidado para protagonista de *A Margem* o ator Mário Benvenuti que, naquela época, gozava de muito prestígio atuando como alter ego de Walter Hugo Khouri.

Contudo, para que *A Margem* pudesse confrontar dialeticamente *Terra em Transe*, era preciso que estivesse no mesmo nível de engajamento político e de elaboração formal e a crítica conservadora trabalhou nesse sentido, buscando equiparar ambas as produções.

Para compreender os argumentos utilizados por ela serão analisados três textos veiculados na ocasião do lançamento da fita que sintetizam a intenção da maioria dos integrantes deste grupo.

Apropriações políticas e estéticas

A primeira crítica sobre *A Margem* é intitulada “Um Pasolini brasileiro” e foi publicada por Rubem Biáfora na edição de 5 de fevereiro do jornal *O Estado de São Paulo*, ou seja, dez meses antes do lançamento oficial do filme.

Embora Biáfora confessasse ter assistido apenas à metade do copião⁷, o fato de ter se adiantado ao trabalho do próprio Candeias fez com que incorresse em algumas informações contraditórias ou até mesmo falsas. Afinal, como era possível afirmar que o diretor “procurou narrar duas histórias paralelas que não se entrosam mas afinal dão sentido à ação fílmica” (BIÁFORA, 1967) se a película não estava montada e o crítico sequer sabia do final?

Biáfora não se importava com equívocos dessa natureza, mas sim, com a finalidade para a qual a obra poderia se destinar. Prova disso é que, logo no primeiro parágrafo, antes mesmo de anunciar *A Margem* e seu diretor, ele procurou definir o filme como instrumento de transformação naquele meio, de ruptura de paradigmas e preconceitos. “Já se encontra em fase final de trabalhos um filme que bem poderá ocasionar uma *reviravolta total* nos preconceitos com que o

cinema paulista é encarado em certas áreas da produção e da crítica brasileira” (BIÁFORA, 1967, grifo nosso).

Na visão do crítico, *A Margem* apresentava-se como um excelente contraponto das produções do movimento carioca porque era uma fita de baixos recursos envolvida diretamente com a realidade social da capital paulista nos âmbitos da produção e da temática. Segundo ele, a história estava “ligada ao mais genuíno primitivismo paulistano” porque se debruçava “sobre a existência dos vagabundos, mendigos, marginais e prostitutas das margens do Tietê” (BIÁFORA, 1967).

Candeias, por sua vez, estava imerso nesse ambiente marginal e sua aparente despreensão e ausência de vaidade permitiram que Biáfara usasse a sua imagem para confrontar os intelectuais do Cinema Novo.

E nisso, mais uma vez se revela o lado curioso, o lado interessante da personalidade e das possibilidades do novo cineasta, pois ao contrário de muitos dos “primitivos” e dos “telúricos” do cinema brasileiro, que primeiro tiveram contactos, leituras, facilidades, viagens e bolsas de estudo, primeiro tiveram o mais sofisticado, “society” e “intelectualizado” entrosamento com as últimas conquistas e “modismos” do cinema e da crítica europeus e depois pensaram e realizaram seus filmes. Candeias durante toda a sua vida trabalhou despreziosamente e agora revela-se com uma obra que, ao que tudo indica, poderá mesmo surpreender, poderá marcar o nascimento de um criador à parte em nosso meio cinematográfico. (BIÁFORA, 1967)

O estudo do conjunto de críticas publicadas entre 1967 e 1972 – período em que vigorou o certificado de censura do filme – revela que Biáfara foi o primeiro de um grupo de críticos majoritariamente universalista que se mostrou interessado em ter o filme *A Margem* como trunfo dentro daquele cenário para desmerecer os cineastas e as produções do Cinema Novo, especialmente Glauber Rocha e *Terra em Transe*.

A argumentação da qual se valeu tal grupo para atingir o objetivo foi estruturada dentro de um processo denominado *aproximação-diferenciação*. Tal esquema consiste em, primeiro, evidenciar as possíveis semelhanças entre os dois tipos de produção – a dos cinemanovistas e a de Candeias – para reduzir forçosamente a distância que há entre elas em diversos âmbitos e, em seguida, mostrar em que aspectos *A Margem* se sobressai. Nesse jogo de comparações estão envolvidos não apenas a estética dos filmes, mas também o temperamento de seus autores.

A aparente modéstia de Candeias, presente no modo de falar e de agir, foi um dos principais aspectos de interesse desses críticos, que insistiram em caracterizá-lo como uma pessoa simples, humilde e desprovida de qualquer ambição, ou seja, exatamente o oposto de Glauber, tido como intelectual arrogante e pretensioso.

Com esse propósito, Antônio Moniz Vianna, secretário-executivo do INC e crítico do jornal carioca *Correio da Manhã*, escreveu em sua coluna que Candeias era “um artista instintivo e impetuoso, o talento à flor da pele e a coragem da modéstia numa hora em que a soberba, tão mais fácil, serve de álibi ou de máscara a alguns gênios sem talento, sem vergonha e sem caráter”. (VIANNA, 1968).

Outra estratégia usada pelo grupo para engrandecer *A Margem* era ignorar a experiência do diretor com a técnica cinematográfica e a sua formação intelectual para alegar que a fita deu certo por acaso e por isso era uma surpresa. “O milagre cinematográfico de Ozualdo Candeias, *tão involuntário como a maioria dos milagres*, consiste em dar a uma realidade social, um revestimento mitológico” (VIANNA, 1968, grifo nosso).

Carlos Maximiano Motta, crítico de *O Estado de São Paulo* e membro da Comissão Julgadora do Prêmio INC que votou em Candeias, publicou em sua coluna no dia 21 de dezembro de 1967 um texto cujo título é bastante significativo: “Filme é como os outros deveriam ser mas não são”. *A Margem*, segundo ele,

era a “obra de um instintivo, de um artista que cria em um nível de pureza e honestidade totais, sem qualquer malícia ou *parti pris*” (MOTTA, 1967).

Os críticos erguiam *A Margem* naquele contexto na condição de um retrato ocasional do universo onde o cineasta estava inserido, em contraposição às obras do Cinema Novo, ferozmente criticadas sob o argumento de que traziam às telas mais a visão intelectualizada de jovens cariocas de classe média do que a própria realidade sobre a qual os membros do movimento queriam que a população refletisse.

Carlos Motta, por exemplo, enfatiza que “*A Margem* não é somente concepção, “opinião”, mas vivência”, pois Candeias conhece “o terreno onde pisa, o chão batido pelas criaturas de sua história”. Na sua opinião, “a fita transcende o próprio fenômeno da criação cinematográfica – como se a realidade se filmasse a si mesma e se desenvolvesse por um processo de geração espontânea” (MOTTA, 1967).

A dificuldade de compreender o filme, que apresenta certo hermetismo na narrativa, em parte acentuado pela ausência de diálogos, também se refletiu na crítica. Carlos Motta, eximindo-se de qualquer análise, diz que a fita era “inexplicável como a própria existência”. “O *décor* naturalista onde estão inseridos [os personagens] elimina a necessidade de qualquer dado antecedente, qualquer explicação. Ele fala por si” (MOTTA, 1967).

Em contraposição, Moniz Vianna, considerado o precursor de um modelo analítico essencialmente cinematográfico, embora tenha lançado ásperas críticas ao grupo do Cinema Novo, do qual era inimigo declarado, não se absteve de analisar a fita de modo coerente.

A coragem da modéstia não inibe em Candeias outras manifestações de audácia: o realizador, partindo do plano realista mais brutal, às vezes necessariamente sórdido, não vacila a ascender de repente a um plano surrealista, no ritmo, nas feições

e nas formas, ou mitológico, na substância dramática que, nessa altura, agita sugestivamente as implicações do mito de Caronte e sua barca. O barqueiro é substituído aqui pela mulher da seqüência inicial, de uma ou duas aparições intermediárias, a que a narrativa muda de plano quase sem sobressalto. A barca volta para recolher os mortos: os quatro marginais, tomando-a, se libertam ou apenas se evadem. (VIANNA, 1968)

Dissidências na crítica

Nem todos os críticos conservadores compactuaram com o propósito de tornar *A Margem* instrumento de combate ao Cinema Novo. Curiosamente, ao invés de apoiar o grupo liderado por Biáfora, Adhemar Carvalhaes voltou-se para a própria crítica, com o objetivo de questionar a posição favorável que ela tomou em relação a Candeias.

Em texto publicado no *Diário de São Paulo* em 22 de dezembro de 1967, Carvalhaes ressalta que seus colegas “viram o mundo de pernas para o ar, de repente a incapacidade, a asneira, passando a predominar sobre a segurança, a inteligência. De repente promovem *A Margem* a cinema e *Noite vazia* a objeto de museu”. Para ele, Candeias não passava de um “cineasta primitivo” (no sentido pejorativo do termo) e seu filme era nada mais que “uma malograda experiência sem pé nem cabeça” que ficava “à margem do cinema e da arte” (CARVALHAES, 1967).

Com o objetivo de menosprezar *A Margem*, o crítico valeu-se do argumento de que o cartaz do filme contava com três erros de português. “Lá dentro, você vai encontrar um filme tão errado quanto o seu cartaz”. Em contrapartida, disse que Khouri era um “artista que lentamente depurou seu estilo, a sua linguagem e nos apresenta uma obra inteligente – longe da obra prima, mas irrecusável” (CARVALHAES, 1967).

A cumplicidade do mito

Se ainda hoje a figura de Candeias está envolvida por uma mitologia, esta não é apenas fruto dos debates políticos e estéticos que marcaram a atividade cinematográfica no final dos anos 1960. Embora a crítica universalista tenha se empenhado em criar e disseminar essa imagem equivocada do cineasta, a fim de se beneficiar em determinadas discussões, houve também a conivência do próprio Candeias que, embora tivesse uma história de vida que contribuísse para aquele tipo de interpretação, também absorveu a imagem construída. Tratava-se, no entanto, de uma estratégia para obter destaque no meio, pois, se não existisse o debate então em voga, talvez *A Margem* passasse despercebida pela crítica e pelo público. Daí a razão pela qual, na época, Candeias dizia que a premiação o surpreendeu.

Hoje, bastam alguns minutos de conversa com o diretor para notar que seu discurso é estruturado por ambigüidades e narrações digressivas de modo a criar um terreno movediço para a formação de qualquer tipo de juízo. A fusão do mito e do homem oscilam, restando-nos muitas dúvidas acerca da sua postura política e da relação com o Cinema Novo.

Entretanto, apesar de não gostar muito de tratar do assunto, Candeias confessou, em entrevista publicada nos *Cadernos da Cinemateca*, que não havia recebido o Prêmio INC apenas por mérito, mas por uma discordância entre Moniz Vianna e Glauber Rocha. Prefere, no entanto, omitir os nomes dos envolvidos na intriga.

Aí *A Margem* passou a ter uma importância, uma publicidade muito grande, muito mais do que eu esperava. Politicamente ela foi mais ou menos usada no Rio de Janeiro: eu ganhei o prêmio lá da melhor direção que é o Coruja de Ouro [equivocou-se, porque na época o prêmio ainda não levava este nome], ganhou atriz, ganhou música, ganhou o diabo. Mas aí já foi toda uma

postura, uma colocação política. É que a fita tinha condição de ser usada politicamente, porque na época era uma outra fita que devia ter ganho. Mas o presidente do INC estava brigando com o cidadão e no fim eu acabei ganhando. (Candeias, 1980, 80)

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1979, p. 46.

BIÁFORA, Rubem. "Um Pasolini brasileiro". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 fev. 1967.

CARVALHAES, Adhemar. "Khoury e Candeias". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 22 dez. 1967.

MOTTA, Carlos Maximiano. "Filme é como os outros deveriam ser mas não são". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1967.

_____. "Cinema e Estado: um drama em três atos". In: XAVIER, Ismail. *O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 59.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983, p. 52 e 72.

SAVIETTO, Tânia, SOUZA, Carlos Roberto. "Depoimento de Ozualdo Candeias". *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, nº 4, 1980, p. 80.

VIANNA, Antonio Moniz. "A Margem". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1968.

-
1. Como se sabe, ambas as correntes são usualmente conhecidas por rótulos que tentam sintetizar as suas opções estéticas e temáticas. No final de 1960, os universalistas eram representados pelos principais ideólogos das extintas companhias Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, enquanto os nacionalistas eram protagonizados pelos membros do Cinema Novo e alguns ex-integrantes da revista *Fundamentos*, como Nelson Pereira dos Santos.
 2. O filme *A Margem* foi lançado em São Paulo no dia 18 de dezembro de 1967.
 3. Na solenidade de entrega do Prêmio INC, o deputado Tarso Dutra, então Ministro de Educação e Cultura, ressaltou: "Não se tem conhecimento de prêmios mais democráticos do que estes criados pelo INC e hoje entregues aos que mereceram" (RAMOS, 1983, 72).
 4. Na ocasião, chamavam-se conservadores ou eruditos os críticos que apreciavam a temática e a estrutura formal do cinema clássico, principalmente o hollywoodiano, e exerciam resistência às estéticas de ruptura, entre as quais estariam os filmes da *nouvelle vague*.
 5. Refiro-me ao Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), instituído em 1958, e ao Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), criado em 1961.
 6. O INC foi presidido, respectivamente, por Flávio Tambellini (1966/1967), Durval Gomes Garcia (1967/1970) e Ricardo Cravo Albim (1970/1972). Em 12 de setembro de 1969 o governo decretou a criação da Embrafilme, que, até 1974 atuou em cooperação com o Instituto. A fusão de ambos os órgãos ocorreu em fevereiro de 1975, simultaneamente à criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine).
 7. Candeias apresentou metade do copião de *A Margem* à crítica paulista no início do ano de 1967 no Sindicato da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo.



Em torno do cinema marginal



A deambulação em *O Candinho*, de Ozualdo Candeias.

Fábio Raddi Uchôa (USP)

Entre os aspectos levantados pela crítica cinematográfica a respeito dos filmes de Ozualdo Candeias, é possível identificar a condição de transitoriedade de seus personagens. Estes encontram-se em constante movimento, deslocando-se, seja entre o campo e a cidade, seja entre as várzeas e o centro da capital paulista. Em *A margem* (1967), dois casais perambulam entre as margens do rio Tietê e o centro histórico da cidade de São Paulo; em *Zezero* (1974) e *O Candinho* (1976), caipiras transitam entre o campo e a cidade na busca da realização de seus sonhos; em *Aopção ou as rosas da estrada* (1981), mulheres de zonas rurais prostituem-se nas estradas, pegando caronas com caminhoneiros em direção a São Paulo; em *As bellas da Billings* (1987), a trajetória dos personagens corresponde à do lixo, produzido pelos ricos do Morumbi e consumido pelos pobres, às margens da represa Billings.¹

Críticos como Jean-Claude Bernardet (2001, 2002), Arthur Autran (2002) e Alessandro Gamo (2000), cada um ao seu modo, lidaram com o aspecto acima salientado. Ainda que a partir de contextos e filmes diferentes, seus apontamentos parecem ter em comum o diálogo com a idéia de deambulação, explicitada por Bernardet (2001), possibilitando pensá-los enquanto uma constelação, ou conjunto instrumental, interessante para a análise dos filmes de Candeias. No contexto de cada filme, entretanto, o deslocamento dos personagens possui particularidades que dizem respeito aos artifícios estilísticos utilizados e à sua significação em relação à estrutura geral da fita. Desta maneira, o objetivo do

presente artigo é a análise do filme *O Candinho*, partindo da apresentação do referido conjunto instrumental e do exame das particularidades estilísticas da deambulação presentes no filme.

Pretendendo respeitar os procedimentos de uma análise imanente, o artigo está organizado em três partes: a) descrição de aspectos estilísticos do filme relacionados ao deslocamento dos personagens no filme, b) apresentação das idéias dos críticos, a respeito da deambulação e c) discussão das especificidades do termo no contexto do filme de Candeias e, a partir delas, interpretação da estrutura geral do filme.

Descrição do filme

O filme *O Candinho*, um média-metragem de 1976, trata da história de um caipira que, depois de expulso da fazenda onde morava com sua família, dirige-se à cidade de São Paulo, numa busca desenfreada por um Cristo barbudo, cujo retrato carrega consigo. Depois de muito procurar por diversas regiões da metrópole paulista, volta para a fazenda de origem, encontrando a figura divina procurada. Para a sua frustração, no entanto, o Cristo barbudo age com indiferença, demonstrando ser amigo do coronel fazendeiro. A trajetória realizada por Candinho pela cidade, em sua busca religiosa, e o contato com o mundo urbano são os fios condutores do filme. De interesse para a análise aqui proposta é a forma pela qual tal trajetória é construída: os movimentos da câmera e do corpo do personagem contribuem para o povoamento da região central da tela e também para as constantes referências a movimentos circulares.

O primeiro grande deslocamento realizado por Candinho, entre a fazenda da qual é expulso e a catedral da Sé, em São Paulo, é de grande importância para a compreensão do filme. Revela o motivo da peregrinação do caipira à capital

paulista e concentra traços estilísticos que serão recorrentes durante o resto da fita. Dele, poderíamos destacar três seqüências.

1. Em sua caminhada em direção a São Paulo, Candinho depara-se com uma igreja. Trata-se de um movimento repetido diversas vezes, em locais diferentes, durante o filme: a aproximação do corpo do personagem em direção a uma igreja. Na primeira imagem desta seqüência, uma igreja é revelada a partir de um *zoom out*, que se inicia em uma de suas janelas e abre, até mostrar toda a construção. Isso feito, a imagem fecha, a partir de um *zoom in*, até atingir novamente a janela. Depois deste movimento rápido e convulso, algumas panorâmicas, ambas no mesmo sentido, tendo por referência o corpo do personagem, acompanham-no atravessando uma estrada, realizando uma estranha volta em torno de si mesmo, esbarrando grotescamente em um senhor e tropeçando. Em fim, a partir de outro *zoom in* o seu rosto é enquadrado: gira novamente em torno de si e olha para a igreja, para a qual bate palmas como um debilóide.
2. A chegada de Candinho a São Paulo é mostrada novamente a partir de uma panorâmica que, ainda tendo como referência o corpo do personagem, mantendo-o na região central da tela, revela as margens do rio Tietê, a avenida marginal e, ao fundo, o Play-Center. Intrigante nesta panorâmica é o símbolo espiralado do parque de diversões, que aparece logo após o personagem ter girado novamente em torno de si mesmo.
3. A partir de então, Candinho continua apresentando a foto de um Cristo barbudo para todos os que encontra pelas ruas, perguntando por ele. As indicações dos transeuntes, entre eles uma moça boliviana que passa a perseguí-lo, o encaminham para a região central da cidade e, mais especificamente, à Sé. A última seqüência antes da chegada do personagem à praça da Sé acontece no viaduto do Chá. Nela, uma câmera cada vez mais contaminada pelos grotescos movimentos do personagem,

que se perde na multidão com o retrato do Cristo na mão, o acompanha num borboletear convulso. Trata-se de uma seqüência de imagens com bruscos movimentos de câmera, visando manter no centro da tela ora o corpo de Candinho, ora o retrato do Cristo barbudo, ora o chapéu da moça boliviana que o segue. Por fim, novamente a partir do trabalho com *zoom out* e *zoom in*, fotografias revelam a passagem do personagem pela catedral da Sé.

As seqüências acima descritas revelam, basicamente, dois tipos de dados estilísticos relacionados à construção da trajetória de Candinho. Primeiramente, os movimentos de câmera que acompanham o corpo do personagem. As panorâmicas são recorrentes em diversos momentos do filme, seja para mostrar a aproximação do personagem em relação a igrejas, seja para mostrar as suas andanças pela cidade. Na seqüência do viaduto do Chá, a câmera na mão acompanha, nervosamente, as idas e vindas de Candinho e de uma personagem boliviana num, constante trombar com os transeuntes. Nestes dois casos, a velocidade e a inconstância dos movimentos do personagem estão refletidos nos movimentos de câmera levando a uma forma de composição onde, além da falta de profundidade de campo, a região central da tela tende a estar ocupada. Um outro artifício presente no filme é o *zoom*, usado em duas das seqüências acima descritas e em outros momentos do filme para mostrar, principalmente, igrejas. Ao fechar e abrir o campo, assim como nos dois tipos de movimento de câmera descritos, o *zoom* tende a destacar a região central da tela, que neste último caso é mantida fixa.

Alem dos *zooms* e movimentos de câmera, merecem destaque a postura encurvada e os grotescos movimentos de Candinho em torno do próprio corpo, que reafirmam, no âmbito da gestualidade do personagem, a referência a movimentos circulares.

As acepções da idéia de deambulação

O termo deambulação é utilizado por Jean-Claude Bernardet em dois textos. Em “Cinema Marginal?”, está relacionado a filmes onde anda-se muito:

O cinema da deambulação é uma criação dos anos 20 (vide *Limite*), e se tornou um traço estilístico do cinema dos anos 50-70 (Rossellini, Nouvelle Vague, Antonioni). A deambulação foi retomada pelo Cinema Novo, desde *Porto das Caixas* e *Os cafajestes*, e pelo Cinema Marginal. Quando vários personagens deslocam-se um atrás do outro, forma-se um cortejo. Essa forma foi também apreciada nos anos 50-60: *Cinzas e diamantes*, *La douce vita*, com ecos no cinema brasileiro, e *Fome de amor*, por exemplo, e evidentemente *Orgia*, filme de deambulação por excelência (...) (BERNARDET, 2001, p.29).

O crítico sugere ainda, na esteira do cinema de deambulação, alguns traços estilísticos resultantes da representação de personagens ou objetos em trânsito: a) a arte do *travelling* sem corte, que estica o tempo num espaço em continuidade, respeitando a evolução dos personagens ou objetos e b) o tempo de longa duração do Cinema Verdade, onde a câmera se detém nas pessoas filmadas.

Em um texto a respeito da sua relação com Candeias (BERNARDET, 2002, p.33), referindo-se a *A margem*, o crítico destaca os personagens à deriva, perambulando por zonas limítrofes em deterioração, e sugere que tais traços deambulatórios e limítrofes estariam presentes também em outros filmes do cineasta.

Ao tratar de *A margem*, Arthur Auran (AUTRAN, 2002, p.52) define um tipo de deambulação que supera o mero deslocamento físico dos personagens; trata-se de uma deambulação física e existencial. São personagens que andam, sem encontrar pouso ou sossego, num vagar que é ao mesmo tempo físico e da consciência.

Alessandro Gamo (2000), em uma dissertação de mestrado a respeito dos filmes de Candeias, trata do fenômeno a partir da idéia de *transitoriedade* dos personagens: o seu caráter de marginalidade em relação à sociedade civil, a impossibilidade de contatos duradouros e a não ancoragem. Gamo propõe a existência de afinidades eletivas entre a *transitoriedade* dos personagens e as escolhas temáticas e estilísticas presentes nos filmes do cineasta.

A deambulação em *O Candinho*

A deambulação presente em *O Candinho* dialoga com alguns dos aspectos acima discutidos, mas possui, em relação a eles, algumas especificidades.

Assim como no cinema deambulatório descrito por Bernardet, a deambulação diz respeito ao deslocamento físico dos personagens, para cuja representação contribuem determinados traços estilísticos. No caso de *O Candinho*, o personagem principal encontra-se em constante deslocamento; o seu corpo é a referência para a câmera. No âmbito estilístico, entretanto, não encontramos a arte do *travelling* sem corte e o esticamento do tempo referidos pelo crítico. Em detrimento de alguns raros planos longos e contemplativos, há o predomínio de bruscos movimentos de câmera, borboleteares convulsos em torno de Candinho, ágeis *zooms* e picotadas panorâmicas. Tais elementos contribuem para a construção de um tempo estilhaçado, onde ao espectador é impossibilitada a contemplação da fisionomia do personagem e do espaço urbano que o cerca. A cada estilhaçamento, de supetão, o olhar é levado à região central da tela.

As colocações de Alessandro Gamo, a respeito da não ancoragem e da dificuldade no estabelecimento de contatos entre os personagens, podem ser consideradas no contexto de *O Candinho*. Não existem relações duráveis entre o personagem principal e as pessoas para quem pede informações. Até mesmo a relação deste com a personagem boliviana é conturbada: é esfacelada pela desilusão religiosa, quando a personagem desiste da busca, rasgando o retrato

que carregava, e retomada enquanto utopia, com o reaparecimento da personagem na última seqüência do filme. Alessandro Gamo desenvolve com mais precisão a sugestão de Bernardet, a respeito das particularidades estilísticas do cinema de deambulação. Propõe como característica, no caso específico de alguns dos filmes de Candeias, uma possível herança documental:

A presença de uma herança documental manifesta-se também na técnica utilizada. No caso de Ozualdo Candeias, a recorrência do uso da 'máquina na mão' e de longos planos que diversas vezes se atêm aos rostos ou se aproximam dos corpos, como buscando um contato mais profundo com a personagem, são exemplos de uma prática mais associada à investigação da reportagem. Assim como fazem parte dessas técnicas o movimento brusco da câmera, a constante focagem e desfocagem de um mesmo plano, a utilização da lente *zoom* para inserir algum objeto em campo. (...) As técnicas de filmagem adotadas pelo diretor permitiram que captasse de maneira convincente a transitoriedade espacial dos personagens marginalizados e insatisfeitos, acarretando uma contaminação da câmera por essa transitoriedade."(GAMO, 2000, p.43)

Excetuando-se o uso dos planos longos, em *O Cadinho* é possível identificar diversos dos elementos acima referidos: o movimento brusco, a utilização do *zoom* e a aproximação em relação aos corpos que, como discutimos anteriormente, são a referência para a câmera e seus movimentos. Tais elementos estão ligados, como afirma o crítico, a experiências com equipamentos de filmagem mais leves, permitindo uma maior interação entre fotógrafo e performance do ator. No filme de Candeias, não apenas a Câmera, mas também a composição plástica do filme são contaminados pela transitoriedade dos personagens.

Partindo das idéias de Arthur Aufran (2002), encontramos em *O Cadinho* algo que está para além do deslocamento físico. Não se trata porém, como em *A margem*, de uma situação existencial, entre a vida e a morte. Trata-se, sim, de

uma busca religiosa, tendo por objetivo a redenção, a salvação do personagem em relação à sua situação de pobreza e desemprego. As panorâmicas fazem a aproximação entre o corpo de Candinho e as igrejas encontradas; os *zooms*, em diversos momentos, abrem e fecham o campo sobre igrejas; o vetor formado pelo movimento inicial do personagem leva da fazenda, no campo, à catedral da Sé; a temporalidade dilacerada e a impossibilidade de contemplação levam o olhar ao repouso no centro da tela. Estes elementos, além de anunciar o objetivo da busca realizada, aproximam o espectador do estado de consciência do personagem que a efetua. Revelam um universo composto por figuras e movimentos circulares, onde a idéia de um centro único é fundamental, seja ele o umbigo do personagem, a catedral da Sé, a região central da tela ou Deus.

Ao tratar da deambulação no filme de Candeias, uma outra importante referência é o clássico de Voltaire *Cândido ou o otimismo* (VOLTAIRE, 1992). O protagonista da história é o ingênuo Cândido, que, depois de expulso do castelo de seu protetor, na Europa, vive num constante deslocar-se. Entre o continente europeu e a América do Sul, vivencia situações de injustiça e pobreza extremas, carregando consigo o otimismo de seu mestre Pangloss: vivemos no melhor dos mundos e todos os acontecimentos possuem uma explicação positiva. Depois de passar por diversos apuros, tentando sempre encontrar neles um lado bom, Cândido volta à Europa e, na última frase do livro, questiona o otimismo do mestre.

A estrutura geral do trajeto de Candinho durante o filme, iniciando e terminando na mesma localidade espacial, aproxima-se do realizado pelo personagem de Voltaire. Ambos realizam um movimento circular em cujo desfecho é questionada a motivação inicial. Em *O Candinho*, depois de procurar pelo Cristo barbudo por diversos cantos da cidade de São Paulo, o personagem desiste, voltando para a mesma fazenda da qual havia sido expulso no início do filme. Ao som triunfal de *Jesus, alegria dos homens*, de Bach, a figura divina é finalmente encontrada. O Cristo barbudo, entretanto, tomando um cafezinho com o dono da fazenda, mostra-se indiferente a Candinho, que é levado por capangas. Este último, desiludido, rasga o retrato que carregava consigo, caminha mais um pouco

e depara-se com um pequeno morro. Em cima dele, do lado direito, uma cruz com uma metralhadora dependurada e, do lado esquerdo, a personagem boliviana, que se aproxima lentamente. A mulher e a cruz, nas extremidades direita e esquerda da tela, formam uma composição plástica onde a anterior referência ao centro é substituída pela dualidade. Mesmo com um curto movimento de *zoom in*, ao olhar é permitida a contemplação. Reafirmando a possibilidade da dualidade, Candinho e a boliviana têm seus rostos mostrados a partir de um campo/contracampo único no filme. Trata-se aqui da última seqüência do filme, representando a ruptura em relação à busca religiosa. O estado de consciência do personagem é, novamente, compartilhado com o espectador, a partir da composição plástica das imagens. Com o fim da busca religiosa, são amenizadas a situação de devoção, a tendência ao povoamento do centro da tela e a referência a movimentos circulares. Os corpos se movimentam mais lentamente. Os planos tendem a prolongar-se, junto com a possibilidade de contemplação, sugerindo um tipo de sobriedade. Na última imagem, estática, é destacada a cruz com a metralhadora, ao som de tiros da trilha sonora. A partir da contemplação, os traços da deambulação anteriormente discutidos são questionados e, junto com eles, a possibilidade de salvação religiosa. Com referências diretas ao Brasil no contexto do regime militar, durante a década de 70, a luta armada é proposta como saída sóbria.

A deambulação em *O Candinho*, portanto, encontra-se relacionada ao deslocamento físico dos personagens, para cuja representação são articulados elementos estilísticos como *zooms* e bruscos movimentos de câmera, de maneira a configurar uma temporalidade dilacerada. No caso analisado por este trabalho, a contaminação existente entre a câmera e os movimentos dos personagens atinge também a própria composição plástica das imagens. É construído, assim, um universo centro-circular, no qual as referências a movimentos circulares são constantes e a região central da tela tende a estar ocupada, atraindo o olhar. Quando contextualizado em relação à motivação religiosa da busca de Candinho, tal universo centro-circular adquire uma significação que permite indagar a estrutura geral do filme. A trajetória circular realizada por Candinho durante o

filme, entre o campo e a cidade, apresenta no desfecho uma grande ruptura: a desilusão religiosa. A composição plástica das imagens parece acompanhar coerentemente a referida trajetória. No momento da ruptura final, sugerindo até mesmo uma mudança de estado de consciência por parte do personagem, a centro-circularidade tende a ser substituída pela dualidade.

Referências bibliográficas

AUTRAN, Arthur. "A margem". In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Orgs.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.52-53.

BERNARDET, Jean-Claude. "Cinema Marginal?". In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (Orgs.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p.12-15.

_____. "Jean-Claude Bernardet". In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Orgs.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.33.

GAMO, A. C. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. Campinas, 2000. 99f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – IA-Unicamp.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. "São Paulo e o seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954)". In: PORTA, Paula (Org.). *História da Cidade de São Paulo*, v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 456-505.

VOLTAIRE, *Candido ou o otimismo*. São Paulo: editora scipione, 1992. 3ª Edição.

-
1. Outros filmes de Ozualdo Candeias também apresentam, como característica, o deslocamento dos personagens. Foram citados aqui, no entanto, apenas os que fazem parte do *corpus* da pesquisa de mestrado desenvolvida pelo autor do artigo, cujo tema é a representação da cidade nos filmes do cineasta.

Ritmo e ruptura na narração de *Zézero*

Pedro Plaza Pinto (USP)¹

A moça acena para o jovem caipira com as facilidades e prazeres da grande cidade. Ele se despede dos amigos e da família e parte. Na cidade brutal tudo é enlameado e sórdido: o trabalho, a morada, a comida e o sexo. Logo não terá condições de mandar dinheiro para a família. A única esperança é a loteria esportiva. A sorte o favorece mas quando volta para casa a família está na cova. Pergunta o que vai fazer com todo aquele dinheiro e a garota propaganda da civilização lhe dá uma resposta chula.

A fábula narrada é a transcrição do primeiro parágrafo do folheto para o programa de cinema do Centro Acadêmico do Instituto de Física da USP, do ano de 1973. O filme é *Zézero*, de Ozualdo Candeias (1973). O texto foi escrito por Paulo Emílio Salles Gomes (1986, p. 300). A narrativa de preceito foi tateada pela tradução do crítico, que concedeu atenção especial ao esquema de exibição, no mesmo ano da sua facção, do filme considerado “subterrâneo” pelo próprio diretor. Feito com negativos vencidos, sem licença de exibição da censura, assistido em círculos bastante restritos, *Zézero* ganhou novas possibilidades de análise e interpretação a partir da mostra *Cinema Marginal e seus limites*, no ano de 2002. Uma revisão da obra de Ozualdo Candeias, no mesmo período, completou um novo ciclo de interesse sobre os filmes.

Entretanto, prossegue uma compreensão estabelecida de que estamos diante de um território pouco explorado do cinema moderno. Todavia, as coordenadas para uma avaliação de *Zézero* já estariam sugeridas, desde o calor

da hora, pela lucidez da resenha de Paulo Emilio Salles Gomes². Trata-se, portanto, de percorrer a escritura moderna presente no filme e demarcar os procedimentos de imagem e som que dão amplitude ao narrado. Para tanto, o estudo propõe uma análise do filme, a partir do texto crítico citado, e considera plano a plano a estrutura da narrativa. A abordagem vai apontar, assim, problemas específicos: como a multiplicidade de canais equilibra e desestabiliza a narração ao longo da meia hora que corresponde à sua duração? Como podemos circunscrever o uso do som na montagem vertical, considerando a quase completa ausência de sincronização e vocalização? De que forma a instância narrativa toma distância dos personagens e estabelece a trama?

Todas estas questões absorvem a idéia – proposta no texto de Paulo Emilio – de que a história se desenvolve de “forma metódica e sem perda de tempo”. Procurando avançar sobre as interrogações, começaremos tratando do nível das funções narrativas, desvelando o esquema de construção da fábula e da caracterização das personagens. Em seguida, desdobraremos o uso do som para entender a sua articulação no ritmo poderoso e na variedade da expressão dramática sobre as ações dos personagens. Por último, faremos uma pontuação do canal que se constitui com a pontencialidade das palavras manuscritas e das fotomontagens.

Desta forma, ao final, estaríamos preparados para reconhecer a comparação feita por Paulo Emilio entre procedimentos do filme e outras práticas modernas, como seriam legíveis em Godard e Buñuel. Diante disso, numa direção ainda mais específica, o interesse de fundo é ver como o texto crítico de Paulo Emilio percebeu o potencial expressivo do filme em já relação às conseqüências da modernização conservadora no Brasil. É o momento no qual a ilusão do “milagre brasileiro” começa a fazer água e revela-se vã a esperança do emprego ou do dinheiro fácil na grande cidade. Estamos diante, então, de uma narrativa de desengano que ironiza a crença do caipira nas possibilidades do trabalho, da loteria esportiva ou do baú da felicidade.

O caipira entre a miséria rústica e a cidade brutal

Embora o enredo de *Zézero* se apresente de forma bastante simples, a narração, ao contrário, engendra múltiplas instâncias que entretecem ritmos e relações diferenciais. A exposição é sumária e dá o tom desde a abertura. O conselho da moda de viola constrói uma anacronia, pois antecipa o desenrolar durante a situação inicial, do caipira assediado pela “garota propaganda da civilização”. Uma cena bastante importante para a trama, da despedida da família, é sintética e muito significativa pela insistência nos olhares dos parentes que ficam. Será a primeira e única vez que os veremos. Outro exemplo de condensação é o desenrolar para a cena final, que parte de uma rima com o galope da masturbação (“ganhei!”), seguida pelas notícias do rádio e uma série de planos que realizam o breve momento de alegria do pobre homem, pois a duração deste entretempo é curtíssima. A narração nos conduz rapidamente para a cena final diante do túmulo da família, e daí para a dúvida que se constitui o gancho da resposta rude.

O filme dispõe, desde a sua primeira seqüência, de esquemas de revezamento entre planos médios e detalhes da cena, da ação dos personagens. O plano inicial mostra a “moça” – ainda não caracterizada “sereia” – vagando em um ambiente rural. Entretanto, a estabilização de uma situação inicial é enganosa. Ao leve movimento de câmera para a esquerda, que acompanha a ação, inicia-se a batida ritmada que marcará todo o filme. Um uivo traz o corte. O caipira desce um barranco e caminha para a primeira interação promovida pela montagem. A moça pára ao longe – parece perceber a presença do homem – e inicia uma corrida marcada pela sonoridade do ronco de um motor em aceleração.

O caipira estacou e parece observar desconfiado quando ela entra no quadro. Ela cessa o movimento a alguns metros dele, larga a sacola branca que carrega e faz repetitivamente o gesto de chamamento. Esta é a ação fundante do filme, decisiva, pois fixará o instante da manipulação. O gesto é um aceno, acompanhado em seguida por uma coleção infundável de motivos – “facilidades e prazeres” – desfilados e entremeados com outros gestos de sedução da sereia: morde a película de forma provocante, pisca, aponta, expõe e repete a convocação.

Se até aqui o segmento poderia ser classificado de convencional, a entrada do som da viola e da voz de um cantador – seguida pelos detalhes de jornais, classificados, pedaços de película, revistas, fotografias de mulheres nuas ou vestidas – abalará qualquer idéia de uma representação fluida comum. O caipira ainda está com o feixe de lenha no ombro, quando ouvimos: *“Escuta aqui meu irmão/ Vamos cantar nós dois juntos?/ Mas presta muita atenção/ Prá agradar os amigo/ Temos que rimar pinhão”*. O canal parece repercutir a convocatória da moça. Ela cata, entre as suas coisas depositadas no chão, jornais. Lemos: “O Estado de São Paulo”, “Jornal do Brasil”. Ela pega um rádio e puxa a antena.

“O que tem lá na cidade/ é o que não tem no meu sertão/ que mexeu no teu juízo/ prá perder toda razão/ largando mulher e filho/ por aqui sem proteção”. O que era apenas um princípio de interação, uma confrontação tênue, ganha uma profusão de sobreposições: o canal sonoro, já triplo (batida, ruído e cantiga), vai na direção inversa à demanda da sereia; a musicalidade *off* se materializa no rádio, mas fala direto ao personagem (que supõe-se não escutar a advertência); os detalhes dos materiais apresentados constituem um alargamento poderoso no espaço visado. Joga-se com certa coincidência entre o ponto-de-vista do rapaz e do espectador, pois a garota olha diretamente para a câmera como se o mirasse. A moda de viola alude ao futuro embuste e já prenuncia o pior ao falar da família, sendo o par razão/ juízo contramarcado ao gesto manipulador da mulher.

A moda continua, agora com duas vozes, imitando a multiplicação dos canais. O elenco desfiado na voz do rádio é materializado nos jornais, através de fotografias alternadas com detalhe da mão da sereia apontando – Roberto Carlos, Sílvio Santos, Chacrinha, Mazzaropi, Rivelino, Pelé. Lemos, em um dos jornais, letras garrafais mostradas pelo movimento da câmera: “EMPREGOS”. O caipira coça a cabeça.

“Sem falar nas loteria/ na promessa de patrão/ nos carnê e outras coisas/ prá acabar com a precisão”. Os anúncios do jornal: “TUDO SEM ENTRADA. 30 MESES PARA PAGAR.” Plano de detalhe da boca do caipira abrindo um largo

sorriso. Sequer vemos os olhos. Novamente a moda de viola é precedida por um plano mostrando o rádio, em duas vozes: “*Vou falar de gente falsa/ para a sua opinião/ Vou-me embora dessa terras/ vou-me embora do sertão.*” A referência da voz à carência da “gente como a gente”, “sem muita arrumação”, são algumas das poucas alusões a um momento precedente da história, precedente às notícias da ocasião. Anteriormente, já havia sido citado o “vexame ou amolação” para se conseguir um empréstimo. Vemos o dedo da sereia passeando sobre a imagem de um corpo feminino. Ele larga o feixe de lenha, sugerindo o início da aventura.

Logo, a lógica da continuidade da história não suportará anacronias, com exceção deste exórdio do cantador e da seqüência de fotomontagem imediatamente anterior à despedida da família, cujas características formais examinaremos mais adiante.

Pontuação, assincronia e comentário sonoro

Na medida em que o filme se desenvolve, acompanhamos uma diversificação dos usos da banda sonora, da freqüência dos motivos pautados e da construção das metáforas pelo narrador. Apenas um som ocupa uma posição proeminente em relação aos outros canais: a batida repetitiva que alterna um som grave e agudo e que atravessa igualmente o campo, a cidade e ainda o campo, no retorno do personagem principal.

A seguinte listagem das sonoridades utilizadas durante o filme demonstra a grande variedade de relações entre som e fonte sonora:

- A moda de viola inicia-se sem apontamento da fonte, mas logo é referida com o rádio; este é também considerado fonte dos anúncios do “baú da felicidade”, da transmissão da loteca e do futebol;

- As batidas nunca ganham contorno nítido em imagem, apesar da rítmica apontar claramente para a repetição do trabalho no cotidiano e marcarem uma espécie de lei sonora característica. Caracteriza-se pelo som grave-agudo ao estilo de um bate-estacas;
- Os sons de motores e buzinas, uivos e grunhidos se estabelecem metáforas, pois não necessitam fonte diegética;
- Uma voz aparece sussurrada como comentário sobre a última carta;
- Um único momento de sincronização voz-corpo está no final do filme, e somente no último plano, na resposta sobre o que fazer com todo o dinheiro ganho;
- O único som que ganha fonte sincronizada em imagem é o toque agudo da sineta chamando para o trabalho.

As seqüências do trabalho estendem a situação do personagem principal aos seus pares trabalhadores. A interação entre eles é intervalada pela sineta e caracterizada mais claramente pela presença do som do rádio. É como se a sonoridade comandasse a narração, instaurando a cena, articulando os seus elementos significantes e desmontando o que ela mesma situou. A batida repetitiva, que apareceu no início, adquire maior concretude e sugestão de espacialização na seqüência de apresentação da labuta no canteiro de obras. Um som também agudo de água escorrendo é seguido de outro bastante grave, aparentemente ruídos de máquinas pesadas. O caipira trabalha com uma pá e ajuda outros companheiros a encher um latão com lama, auxiliando também no levantamento do mesmo através de um guincho. Vemos, num movimento vertical rápido da câmera, parte do corpo e o rosto de outro homem. De quem se trata? Talvez outro trabalhador explorado. Na mesma direção, a construção gráfica sobre “Zé” e “Zero” indica claramente o horizonte da definição de um

“ninguém”, um “qualquer”. A trajetória e destino deste “Zé” encontram paralelos, a partir desta seqüência de apresentação do trabalho, nos seus companheiros anônimos, ou simplesmente, como informam as notas de pagamento depois apresentadas: “Jozé Necas Só” ou “João Piccas”.

A cena seguinte é a última que apresenta novos elementos. É dia de pagamento: dois homens bem vestidos carregam maletas e se aproximam do local de trabalho. Passam por duas mulheres – som de um uivo. Estas figuras femininas retornarão em cenas subseqüentes. É dia de pagamento e os homens bem vestidos encontram os trabalhadores já enfileirados na frente do barracão. O som de um rosnado ameaçador acompanha o primeiro plano muito aproximado de um bigodudo. Seus olhos vasculham um lado e outro. Um corte nos mostra uma mão pegando em um revólver no coldre. O filme não titubeia em expor a situação de violência a que estão submetidos os anônimos explorados.

As sonoridades propriamente musicais particularizam dois momentos bastante especiais, observados na ordem do narrado como aquilo que Paulo Emílio chamou de “duas ordens de parênteses”. São as situações de sexo e tentativa de estupro a céu aberto. Na primeira vez, o sexo é completamente realizado e pago, joguete violento se temos em conta o gesto final da moça, de atirar a calcinha suja na direção da câmera. Na segunda vez, o ato é incompleto e configurado mais exatamente como uma tentativa de estupro rechaçada pela moça. Na primeira vez, há uma sonoridade de rítmica complexa, de graves e agudos, repetitiva. Na segunda vez, um samba instrumental é acompanhado de grunhidos de cães brigando. A mesma batucada prestou-se ao início da narrativa, na abertura com cartelas, desacelerando. Ouvimos ainda uma buzina no final da relação sexual, marcando o retorno ao espaço do trabalho. Mas também uma buzina, não sincronizada, é utilizada de forma mais realista quando o endinheirado caboclo retorna motorizado para encontrar a família morta e enterrada.

Composição, acúmulo e final

A composição plástica de *Zézero* é importante nas operações de articulação e desarticulação propostas pelo texto fílmico. O encadeamento de unidades figurativas dentro do plano é submetido a um regime especial já na primeira seqüência. A fotomontagem durante a sedução do caipira informa adequadamente, em termos de imagem, aquilo que a voz de um violeiro insiste em avisar. É também um parêntese especial que abriu com imagens da figura estática do caipira colada entre prédios; a câmera dá dinâmica ao quadro com movimentos laterais e verticais. A enorme quantidade de planos que se sucede mostram figuras às vezes incompreensíveis. Ele entre grãos, entre mulheres; fotografias de bundas, seios, mulheres, tudo dinamizado pelos rápidos chicotes laterais e verticais.

Identificamos neste trecho, além da montagem entre planos e da configuração de relação internas de figuras, movimentos óticos mostrando relações de força no plano. Na cena da despedida da família, inicialmente vemos duas mulheres e duas crianças colocadas na frente de casas de uma vila, olhando na direção da câmera. A mudança no *zoom* abre o campo e nos mostra já outro plano – o grupo permanece ao fundo enquanto vemos o caipira em primeiro plano. Ele coloca um saco nos ombros, despede-se de um homem ao seu lado e acena na direção da família. O retorno para o campo visual anterior, justamente no movimento ótico inverso, vem com a retribuição do aceno, seguido de detalhes dos rostos.

Após a primeira cena com a prostituta, já estabelecido o esquema trabalho-loteca-baú-carta, a narração assumirá um rápido deslizamento temporal com a colocação de papéis de recibo, assinaturas com o dedão. Detalhes da loteca e dos carnês do baú são alternados com momentos do trabalho, com a hora da marmita, com as cartas mostradas para a câmera por um dedo seguindo as palavras: *“São Paulo, 7 de dezembro de 1972. Estou escrevendo porque oje é o dia de pagamento e eu estou mandando um pouco de dinheiro. Nem mando mais*

porque comprei uns tal de carnê. Nem posso explicar agora porque...". O rádio intercede sempre informando sobre os resultados dos jogos e da loteria esportiva. Planos passam rápido: baú, loteca, recibo, baú. Alguém esquentava uma marmitta no fogo. Sucessão e repetição sem delongas: Trabalho no buraco; Loteca; Carta; Mão contando dinheiro; Bilhetes do baú.

A seqüência final também é construída através desta montagem e composição por acúmulo. Antes da cena do retorno, a passagem da masturbação para a vitória na loteria é emblemática: enquanto o caipira se masturba, procurando concentração, vemos alternadamente figuras femininas – seios, bundas, rostos – numa sucessão cada vez mais rápida. O samba da cena anterior retorna e a própria "sereia" aparece em primeiro plano. De repente, o rapaz pula de alegria. O som de um rádio e a imagem de um jornal trazem informações sobre os ganhadores da loteria esportiva.

A buzina nos traz o corte. O caipira retornou para o campo trazendo presentes. Vai correndo para a casa, gritando pelos familiares: "Binha!". Um plano dentro do carro mostra o rádio enquanto ouvimos uma reiteração da sorte do apostador. Os acordes de um violão retomam a instância narrativa só utilizada no princípio: *"E quando ele voltou/ encontrou abandonado/ seu ranchinho sem família"*. Ele entra e sai do ranchinho. Com um rádio na mão, parece escutar a sentença sobre a sua própria ação: *"E aí ele chorou/ chorou amargurado/ pois disseram que a família/ o bom deus tinha levado"*.

O filme, contudo, ainda não termina. O rapaz se encaminha para o lugar que parece ser o túmulo dos parentes, tira o chapéu, repara a presença da moça "garota propaganda" sentada ao lado, e pergunta (novamente não é distinguível alguma sincronia): *"E agora, o que eu faço com todo esse dinheiro?"*. A resposta é dada várias vezes, acompanhada de uma aproximação gradual na escala do plano, enfatizando a conformação redonda da boca da mulher.

Se ainda há uma permanência na classificação de Candeias segundo a fórmula conhecida de "Marginal entre os marginais", não será apenas com mais

uma tentativa de análise de um filme que poderemos reverter o quadro. Como já chamou a atenção Carlos Augusto Calil (2002), estamos diante de um “prato indigesto”. Todavia, procuramos acompanhar, em *Zézero*, um exame perspicaz das condições da situação do milagre econômico durante o regime militar. No filme, ganha relevo a exploração dos trabalhadores anônimos da cidade, incorpora-se uma crítica ácida à pornografia “arroz de festa” inconfundível no momento referido, narra-se com uma crua desesperança o destino infeliz do caipira sortudo.

Referências bibliográficas

CALIL, Carlos Augusto. O desafio da esfinge. In. : Caderno Mais! *Folha de São Paulo*. 28 de julho de 2002.

GOMES, Paulo Emílio Salles Zézere. In.: Calil, Carlos Augusto e Machado, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente*. São Paulo : Embrafilme/ Ministério da Cultura/ Brasiliense, 1986.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Anos 50/60/70. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1983.

XAVIER, Ismail. O cinema marginal revisitado ou o avesso dos anos 90. In. : PUPPO, Eugenio e HADDAD, Vera. *O cinema marginal e suas fronteiras*. São Paulo : 2001.

-
1. O presente trabalho de doutoramento – “Figura e escrita de Paulo Emílio Salles Gomes em formação de cinema brasileiro moderno” – conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
 2. Carlos Augusto Calil (2002) identificou uma “incapacidade” da crítica e da universidade em se aproximar dos filmes de Candeias, então denominado “esfinge” em face da reavaliação mais recente.

Nenê Bandalho: maldito, marginal e bandido

Rafael de Luna Freire (UFF)¹

Muitas dificuldades surgem para uma análise de um filme brasileiro da passagem dos anos 60 para os anos 70 que não se enquadre no cânone do “cinema culto brasileiro” (BERNARDET, 2001) – seja o Cinema Novo ou o Cinema Marginal. Nesse caso, duas opções geralmente se impõem: ou se identifica características estilísticas pessoais que elevam seu diretor à categoria de autor, mesmo que de forma “isolada” (como Walter Hugo Khouri), ou se enquadra o filme dentro de determinado filão de gênero (chanchada, filme de cangaço, pornochanchada) ou de determinado produtor específico (Jece Valadão, Roberto Farias, Mazaroppi). Num caso ou no outro, os filmes ficam restritos à ampla e vaga categoria do “cinema comercial”.

Obviamente, outras abordagens sobre o “cinema brasileiro moderno” têm sido propostas, repensando divisões ou categorizações estanques e buscando uma compreensão dos filmes sem partir de idéias pré-concebidas. Ao decidir discutir as adaptações cinematográficas da obra do dramaturgo, jornalista e escritor Plínio Marcos, fui obrigado a rever algumas concepções pré-determinadas que meu próprio objeto – os filmes – desafiavam constantemente.

Plínio Marcos, depois de ter chamado a atenção com sua primeira peça, *Barrela* – escrita em 1958 e encenada por um grupo amador uma única vez em Santos no ano seguinte – pela ação da censura e pelas críticas ao seu segundo texto, *Os fantoches*, se mudou para São Paulo no início da década de 60, dando um novo rumo a sua carreira. Na capital paulista trabalhou como ator e administrador

no Teatro de Arena e nas companhias das atrizes Cacilda Becker e Nídia Lycia, e como técnico na TV Tupi. Apesar de diversas tentativas de levar novamente um texto seu aos palcos – muitas delas podadas pela censura –, Plínio só conseguiu alcançar novamente repercussão como dramaturgo em 1966, com a peça *Dois perdidos numa noite suja*. No ano seguinte, as montagens de *Navalha na carne* representaram sua consagração nacional como autor de teatro. Em 1968, Plínio Marcos já era um dos principais nomes do teatro brasileiro, chegando a ter cinco peças em cartaz simultaneamente em São Paulo e seus principais sucessos encenados por todo o país. Pouco antes do AI-5, Plínio também se tornou um astro da televisão ao interpretar o mecânico Vitório, melhor amigo do protagonista da telenovela *Beto Rockefeller*, extraordinário sucesso da TV Tupi.

Desse modo, não é difícil imaginar que o cinema brasileiro logo se interessasse em aproveitar o sucesso de público e de crítica de Plínio Marcos. Ainda em 1968, os direitos de sua principal peça, *Navalha na carne*, foram comprados pela Magnus Filmes, de Jece Valadão. O ator e produtor já tinha experimentado a estratégia de levar um autor teatral polêmico para as telas anos antes com o bem-sucedido *Boca de ouro*, dirigido sob encomenda por Nelson Pereira dos Santos, em 1962, dando início à primeira fase de adaptações *rodriguianas*.

A direção da adaptação de *A Navalha na Carne* ficou a cargo de Braz Chediak, jovem e experiente roteirista e assistente de direção que vinha trabalhando desde meados da década de 60 com os principais produtores brasileiros, como Jarbas Barbosa, Herbert Richers e o próprio Valadão. Chediak tinha sido ator de teatro e ao assistir à peça de Plínio Marcos, logo se interessou em levá-la para as telas.

A navalha na carne foi filmado em 1969, com equipe reduzida, orçamento mínimo e em preto e branco, num momento em que o cinema brasileiro já se encaminhava decididamente para a cor, incluindo os filmes de diretores como Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Glauber Rocha.

A adaptação cinematográfica da peça de Plínio Marcos apresentava uma “introdução” de cerca de trinta minutos toda filmada em exteriores e sem nenhum diálogo, num tratamento sonoro extremamente ousado e sofisticado, utilizando apenas ruídos ou músicas diegéticas. A segunda parte do filme – que continha os diálogos da peça – foi toda filmada em longuíssimos planos-sequências com a câmera na mão do fotógrafo Hélio Silva, o mesmo que deu as coordenadas fotográficas do filme independente brasileiro dos anos 50.

Como pensar *A navalha na carne* no contexto cinematográfico brasileiro do final dos anos 60? Não se trata simplesmente de um filme comercial, no sentido de obras digestivas para o grande público, por sua sofisticação de linguagem e tema e abordagem tão polêmicas e desafiantes que fez com que ele chegasse a ser momentaneamente interdito pela censura. Por outro lado, também é uma obra que se aproveitava da fama de uma figura de grande prestígio na época (Plínio Marcos), de uma peça que se revelara um grande sucesso de crítica e de público, de um ator de sucesso e sua característica persona (o *cafajeste* Jece Valadão), além de explorar a sedução pela violência que o cinema mundial redescobria naqueles anos de grande ousadia.

A navalha na carne é Cinema Novo? Não segundo seu próprio diretor, que afirmava que seu filme – um sucesso de público – não era “hermético”, “intimista” e nem feito para os “intelectuais de Ipanema” como os daquele movimento. Por outro lado, a adaptação aproveitava uma peça em que o povo – ou um “sub-povo”, com figuras completamente marginalizadas – não trazia qualquer traço de idealização ou romantização com seus personagens mesquinhos e miseráveis. Entretanto, o texto de Plínio Marcos e o filme de Chediak também se aproximavam de uma visão nacional-popular pelo interesse de retratar de forma autêntica o modo de falar e viver do povo brasileiro e discutir sua realidade e seus problemas sociais.

A navalha na carne é Cinema Marginal? Também não, pois era um filme ligado a um produtor comercial carioca, visando o grande público, com uma narrativa estritamente linear e marcada pela causalidade, extrema dialogação,

pouca ênfase na articulação da montagem e nenhum traço de irreverência ou deboche. Por outro lado, a ousadia nos longos planos seqüências, o retrato de personagens, ambientes e situações de uma marginalidade intrinsecamente ligada ao universo urbano, além da agressividade da linguagem (o uso dos palavrões) e das ações (violência física e psicológica) o aproximavam também de características do Cinema Marginal.

Já a segunda adaptação para o cinema de um texto de Plínio Marcos, *Nenê Bandalho*, costuma ser considerado um filme marginal, sendo freqüentemente alinhado, sem maiores discussões, ao Cinema Marginal (RAMOS, 1987). Realizado no período mais fértil desse “movimento” (1969-1971), algumas de suas características o filiariam realmente a uma “estética marginal”, além da própria estrutura de produção similar a de outros filmes desse grupo. Além disso, em reportagens e artigos de jornais ou mostras e festivais dedicadas ao Cinema Marginal ao longo das décadas, *Nenê Bandalho* foi constantemente citado como um “filme marginal”.²

O próprio diretor Emílio Fontana, que contou que na época em que dirigiu *Nenê Bandalho* seu “mundo era o teatro”, também refletiu em entrevista sobre o rótulo de marginal que pairava sobre seu filme:

Talvez não me considere enquadrado dentro do cinema marginal como se costuma falar, no cinema boca-de-lixo, não por uma questão de preconceito, mas por uma questão de realmente eu não ter relacionamento nenhum com esse tipo de cinema que é feito ali. Ou que foi feito numa época, de uma certa maneira. O meu filme pode ter a posição de marginal por ter assumido uma posição de rejeição às características clássicas do cinema comercial. Então, naturalmente ele é marginalizado (FONTANA, [1977], p.44).

A história de *Nenê Bandalho* começou a se desenhar quando o jornalista e artista plástico Douglas Marques de Sá, recebeu uma bolsa de estudos para viajar

para a Europa e no meio da viagem teve seu dinheiro suspenso. Meses depois, quando recebeu tudo de uma só vez, usou parte do dinheiro para comprar uma câmera Reflex 16 mm com o objetivo de produzir filmes. Ao voltar para São Paulo em 1968, encontrou seu amigo Emílio Fontana, professor e diretor de teatro, e o convidou para dirigir um filme. Fontana decidiu pedir um roteiro ao seu antigo companheiro Plínio Marcos – que se tornara o autor do momento – e o dramaturgo lhe ofereceu um conto intitulado *Nenê Bandalho*.

Sem qualquer experiência anterior em cinema, Fontana filmou seu longa-metragem em exatos 45 dias entre março e maio de 1969, totalmente em locações (quase todas no centro de São Paulo) e num modestíssimo esquema de produção em que praticamente toda a equipe técnica e os atores (a maioria recrutada junto aos alunos do curso de interpretação do diretor) trabalharam de graça.

Realizado nos primeiros meses após a decretação do AI-5, *Nenê Bandalho* foi filmado em 16 mm, sendo seu copião ampliado para 35 mm, tornando-se um dos primeiros filmes longos brasileiros a ser feito nesta bitola e o primeiro longa-metragem de ficção paulista a utilizar esse processo. Antes dele, Julio Bressane já tinha usado o mesmo expediente com seus filmes realizados simultaneamente no Rio de Janeiro, em 1968 / 1969, *O Anjo Nasceu e Matou a Família e Foi ao Cinema*.

O processo de finalização foi longo e complicado, não somente por questões técnicas, como também financeiras, prolongando-se por cerca de um ano e meio. O filme foi montado por Luiz Elias numa moviola emprestada por uma produtora de comerciais nos horários vagos. Além disso, *Nenê Bandalho* teve vários efeitos sonoros e fotográficos feito no laboratório e na edição de som. Foi justamente neste período, entre 1969 e 1970, que foram lançados algumas das primeiras produções marginais. A repercussão e até mesmo o sucesso popular de alguns desses filmes pode ter ajudado e influenciado o processo de finalização do longa-metragem de Emílio Fontana. A fotografia de *Nenê Bandalho* fora realizada por Pio Zamuner (fotógrafo e depois diretor de filmes do Mazzaropi), “um fotógrafo

clássico”, e a maior parte dos efeitos (alto contraste, reversões para o negativo) foram feitos na copiagem.

Nenê Bandalho recebeu o certificado o Certificado de Censura em 16 de dezembro de 1970 e foi exibido no Rio de Janeiro em pré-estréia na mostra Novos Rumos do Cinema Brasileiro na Cinemateca do MAM, em janeiro de 1971, junto com outros filmes então inéditos que viriam a se considerados também marginais como *Bangue Bangue* (dir. Andrea Tonacci), *Perdidos e Malditos* (dir. Geraldo Veloso), *A Família do Barulho* (dir. Julio Bressane) e *Orgia ou o Homem que Deus Cria* (dir. José Silvério Trevisan). Lançado comercialmente em São Paulo em março daquele ano, o filme obteve boas críticas e foi selecionado para a competição do VII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro no final de 1971.

O Festival de Brasília já vinha despertando muita polêmica e discussão devido à substituição arbitrária, a poucos dias da abertura do evento, dos filmes *O País de São Saruê* (longa), de Vladimir Carvalho, e *Sexta-feira da Paixão* (curta), de Livu Spengler, por, respectivamente, *Brasil bom de bola*, de Carlos Niemeyer, e *Museu de Arte de São Paulo*, de Hector Babenco. Mas o caso de censura mais brutal e surpreendente ocorreu após o início do Festival, para ser mais exato, no dia 8 de dezembro de 1971, véspera da premiação. Às 21hs estava programada a sessão aberta ao público de *Nenê Bandalho*, último longa em competição a ser exibido. Cerca de trinta minutos antes de sua projeção, os organizadores do festival e a platéia foram surpreendidos pela proibição do filme e ocupação pela polícia da sala de cinema lotada para apreensão da cópia. *Nenê Bandalho*, conforme noticiado pela imprensa, foi interditado pela censura sem que os organizadores do festival tivessem tomado conhecimento disso com antecedência. Em seu lugar foi exibido pela segunda vez, sob vaias, justamente, *Brasil Bom de bola*.

Devido a esse incidente, o Festival de Brasília foi suspenso por três anos e só voltaria a ser realizado em 1975, enquanto *Nenê Bandalho* permaneceu interditado e só pode ser relançando comercialmente em 1977.

O filme conta as últimas horas de um assassino de mulheres – o tal Nenê

Bandalho – que foge da perseguição da polícia se refugiando no telhado de algumas casas. Enquanto resiste ao cerco, o cruel bandido com cara de neném, entre tragadas de maconha se lembra de sua vida e tudo que o levou até ali. O nome de Plínio Marcos como autor da história, o retrato explícito do uso de drogas e uma denúncia pioneira da atuação dos esquadrões da morte foram os prováveis motivos para a brutal atuação da censura que se tornara muito mais rígida a partir de 1968.

O diálogo com o cinema de gêneros norte-americano é explícito, sobretudo com o *western* (pela trilha sonora ou por planos em que os telhados parecem pradarias do oeste) e com o filme *noir* (em cenas de tiroteios e perseguições noturnas), mas sempre atravessado por um intenso deboche e ironia. Os revólveres que disparam duzentas vezes sem serem recarregados, policiais gordos que não conseguem pular um muro ou o bandido tropeçando enquanto foge representam um “avacalho” que faz referência irônicas aos filmes B’s, enquanto a ousadia de linguagem – descontinuidade de som e imagem, o apelo à *faux raccord*, teatralização e estilização na fala e na interpretação dos atores – remete, por exemplo, aos filmes de Godard.

A ligação é clara também entre o primeiro filme de Emílio Fontana e o de Rogério Sganzerla, de 1968. As relações entre o “bandido da luz vermelha” e “nenê bandalho, o bandido do telhado” passam, por exemplo, pela ligação com a mídia sensacionalista. No seu longa-metragem de estréia, Sganzerla inspirou-se no famoso João Acácio Pereira da Costa, que por sua vez, era “cópia” de um bandido americano surgido no final dos anos cinquenta, chamado Caryl Chessman.

Já para criar *Nenê Bandalho*, Plínio Marcos se inspirou num “personagem que freqüentou quinze linhas de uma página policial paulista no final da década de 60”. Plínio contou que não aproveitou a história do bandido de verdade – que nem tinha matado mulheres como protagonista do conto e do filme, seu negócio era roubar carteiras – mas somente seu nome: “Nenê Bandalho! Já nasceu todo coberto de vícios”.

Como era típico da obra *pliniana*, em diversos textos seus sobre sambistas desconhecidos, jogadores de futebol de várzea ou velhos palhaços de circo, todos marginais em algum sentido, a inspiração veio de uma figura folclórica das ruas e desconhecida do grande público. Ou seja, se *Nenê Bandalho* era, acima de tudo, um bandido “pé de chinelo”, Sganzerla baseou-se num personagem bem mais famoso, uma autêntica versão terceiro-mundista de um produto do lixo americano. Era a verdadeira estética do lixo e nada poderia também ser mais tropicalista.³

Nenê Bandalho apresenta um equilíbrio precário entre uma demanda realista (na intenção de crítica social), a linearidade e a causalidade (do argumento no qual se baseou e da inspiração no cinema de gênero), e as características de ruptura da narrativa clássica (como outros filmes marginais) cujo experimentalismo, no caso do filme de Emílio Fontana, é mais acentuado no tratamento sonoro e na montagem de Luiz Elias.⁴

Um ponto importante a ser levado em conta é o fato de *Nenê Bandalho* ser um dos raros filmes considerados marginais assumidos abertamente como uma adaptação de obra literária. Essa origem pode ser encarada como um dos motivos para Nenê Bandalho manter um (constantemente criticado) “forte vínculo realista” (RAMOS, G.; ARAÚJO, L., 2001, p.62), característica talvez inescapável ao se tratar de um filme baseado numa obra de Plínio Marcos.

Enfim, *Nenê Bandalho* é uma produção do final dos anos 60, realizada com baixíssimo custo por um diretor estreante, filmada em preto e branco e em 16 mm. É também um filme marcado pela cinefilia, pelo deboche e irreverência tropicalista, pelo desejo de ruptura de linguagem e pela abordagem de um ambiente marginal urbano. Por outro lado, Emílio Fontana, um dos fundadores do Teatro de Arena, mais próximo da geração dos diretores do Cinema Novo do que dos jovens Sganzerla, Bressane ou Tonacci, fez um filme igualmente marcado por um desejo de crítica social, pela condenação de uma “importação cultural” (relativa à indústria cultural) e da influência estrangeira (vide o uso do rock e do ié-ié-ié no filme), assim como por uma oposição moralista entre povo e burguesia.

Entretanto, a discussão se *Nenê Bandalho* é ou não um filme marginal, além de improdutiva, é uma questão repetitiva, pois Sérgio Villela já se fez essa mesma pergunta (e a respondeu) em 1977 – “Afinal de contas, *Nenê Bandalho* é ou não um filme marginal? Não. Não é marginal, não é cinema novo, não é policial americano, não é etc. É um filme. Um filme de cinéfilo”. Para Villela a questão se encerrava com uma citação do cineasta (considerado marginal) Luis Rosemberg Filho: “o cinema marginal não existe, o que existe são alguns autores brasileiros que procuram fazer um cinema político”.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal?. In: CINEMA MARGINAL E SUAS FRONTEIRAS – FILMES PRODUZIDOS NAS DÉCADAS DE 60 E 70, 2001, São Paulo e Rio de Janeiro. *Catálogo...* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. 128 p. Cinema Brasileiro.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonad: Embrafilme, 1986.

FONTANA, Emílio. *Cine clube Oficina entrevista Emílio Fontana*. In: CICLO DE CINEMA BANDIDO, [1977], São Paulo. *Catálogo...* São Paulo: Cineclubes Oficina, [1977].

FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Niterói, 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

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

RAMOS, Guiomar; ARAÚJO, Luciana Corrêa. Nenê Bandalho. In: CINEMA MARGINAL E SUAS FRONTEIRAS – FILMES PRODUZIDOS NAS DÉCADAS DE 60 E 70, 2001, São Paulo e Rio de Janeiro. *Catálogo...* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. 128p. Cinema Marginal.

STERMHEIM, Alfredo. *Cinema da boca: Dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2005.

VILELLA, Sérgio. Nenê Bandalho: realismo fantástico. *Movimento*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1977.

-
1. Mestre em Comunicação (Universidade Federal Fluminense).
 2. Coordenador do Setor de Documentação da Cinemateca do MAM – RJ.
 3. *Nenê Bandalho* constou, por exemplo, do último grande evento retrospectivo dedicado a essa produção: a já histórica mostra *Cinema Marginal e suas fronteiras*, nas filiais carioca e paulista do Centro Cultural Banco do Brasil, em 2001. Por outro lado, o diretor Emílio Fontana e seu filme não são citados nem no livro *Cinema de Invenção* (FERREIRA, 1986) nem em *Cinema da Boca: dicionário de cineastas* (STERMHEIM, 2005).
 4. A ligação de Plínio Marcos com o Cinema Marginal pode ser refletida, por exemplo, a partir do fato de Rogério Sganzerla ter escolhido o ator Paulo Villaça para o papel do Bandido da Luz Vermelha após tê-lo visto interpretando o cafetão Vado: “Ele estava no teatro, fazendo a peça *Navalha na Carne*, do Plínio Marcos. Fui assistir e disse: ‘É ele’. Ele tinha uma voz grave e a face de um Humphrey Bogart acaboclado, lembrava muito o próprio bandido”. (SGANZERLA, Rogério. Meu primeiro filme. *Folha de São Paulo*, 3 out. 2003. Caderno Mais!. Entrevista).
 5. Emílio Fontana também comentou esse aspecto: “Enquanto Plínio Marcos escreveu uma história realista, lançando mão dos *flashbacks*, eu optei por acentuar o sonho e a realidade. Jogo com os dois e o espectador não sabe o que é real ou fantasia, passado ou presente. Mas é claro que isso não prejudica o entendimento do filme. O público tira suas conclusões”.

A construção da ironia no cinema de Sérgio Bianchi

Nezi Heverton C. de Oliveira (USP)

Se há um aspecto na obra de Bianchi, que salta aos olhos e ouvidos de alguém que já viu qualquer um de seus filmes é, sem dúvida, o tom irônico que toma conta da cena. Ele o utiliza com efeitos dramáticos para imprimir um contraste entre o discurso da imagem e do som e acrescentar pluralidade e complexidade de significados.

Minha intenção é fazer uma breve apresentação sobre a natureza da ironia, entender como e por que a ironia é usada e entendida como uma prática ou estratégia discursiva, para em seguida detalhar o funcionamento dessa prática dentro de um dos filmes de Bianchi. O filme a ser analisado será “Mato Eles”, o primeiro documentário realizado em 1982.

Para uma definição básica sobre as dimensões formais e culturais da ironia, Linda Hutcheon nos diz o seguinte: “A ironia é uma figura do discurso que trabalha a superposição ou fricção do dito e do não dito, com uma aresta crítica produzida por uma diferença de contexto que a faz acontecer.” (HUTCHEON, 2000, p-39)

Esta “aresta crítica” pressupõe um jogo de reciprocidade ou cumplicidade entre o ironista e o interpretador e uma capacidade avaliadora que freqüentemente envolve uma dimensão intelectual e emotiva e um domínio da situação que a faz acontecer. Nem todos estão preparados para “pegar” a ironia e isso pode produzir interpretações indesejadas ou imprevistas.

Dessa maneira, Hutcheon - apoiando-se em vasta bibliografia - esforça-se para realizar uma ampla reflexão sobre a prática da ironia, ressaltando seu poder desestabilizador e as conseqüências tanto da compreensão quanto do malogro da comunicação em que se insere. É o que denomina “cena” da ironia. Assim, a ironia não é encarada simplesmente como uma ferramenta retórica isolada, mas inserida dentro de um contexto social e político mais amplo que envolve relações dinâmicas de poder entre o texto, o ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva.

A ensaísta também define o que chama de natureza transideológica da ironia, ou seja, sua capacidade de funcionar taticamente a serviço de um largo espectro de posições políticas, legitimando ou solapando grande variedade de interesses.

O importante aqui é destacar a dimensão emotiva ou afetiva da ironia e a gama variada de reações emocionais que pode desencadear quando entra em cena. A “leitura” da ironia não envolve somente a criação de um significado para um texto, mas também a construção de um sentido para a atitude avaliadora exibida por esse texto em relação ao que é dito e ao que não é dito.

Nem sempre o interpretador vai concordar com a postura avaliadora do ironista. Assim, sua utilização compreende uma variedade complexa de tons, intenções e efeitos e envolve sentimentos de amor e ódio, aprovação e rejeição e movimentos de aproximação e distanciamento. A ironia cria uma lógica dialética na construção de significados e no relacionamento com o leitor, o ouvinte ou o espectador.

Como argumenta Hutcheon, do ponto de vista do interpretador – um leitor, um espectador, um ouvinte, um freqüentador de uma exposição de arte – a ironia é uma jogada interpretativa e intelectual, ou seja, é a inferência de significado em acréscimo ao que se afirma e diferentemente do que se afirma. Esta jogada é geralmente acionada por alguma evidência textual ou

contextual ou por marcadores sobre os quais há alguma concordância social. (HUTCHEON, 2000, p-28)

Veremos a seguir como Bianchi trabalha a exposição dessas evidências para convidar o espectador a “embarcar” na ironia. Esse convite se manifesta a partir de algumas marcas textuais que imprime à organização da montagem (composição das imagens, tonalidade da narração em “off”, trilha sonora, ruídos, intertítulos, letreiros) e à própria condução da *mise-en-scène*.

Em “Mato Eles?”, a ironia já se acha presente no próprio contexto político que culminou na realização do filme ou, ao menos, permitiu a captação das imagens dentro da Reserva de Mangueirinha, no Paraná. Neste caso, é importante particularmente ressaltar o contexto extrafílmico porque ele nos ajuda a entender quais foram as condições políticas e materiais nas quais o filme foi realizado e que condicionaram, ou, no mínimo, influenciaram o resultado final.

Bianchi, até então, já havia concluído dois curtas “Ommibus” e “A Segunda Besta”, e um longa-metragem “Maldita Coincidência” e, depois de ver frustrada a intenção de realizar um musical com Rita Lee, tentava captar recursos junto à Secretaria de Cultura do Paraná para a realização de um novo projeto. Após sucessivas negativas do secretário em exercício, ele decidiu investir numa última e derradeira empreitada: voltou ao Palácio, gritou, esperneou, chorou. No dia seguinte à visita, o principal jornal de Curitiba publica em primeira página a suposta reação de Bianchi a mais essa tentativa frustrada: ele teria batido como uma “barra de ferro” na cabeça do tal secretário e depois sido levado a um lugar desconhecido. Bianchi voltou novamente ao Palácio do Governo para tirar satisfações, mas ouviu do secretário acusações de chantagem política: a matéria teria sido plantada na imprensa pelo próprio cineasta para miná-lo politicamente. A situação política do secretário ficou delicada e, numa tentativa de abafar rapidamente o caso, acabou liberando recursos, desde que fossem usados para um filme sobre o problema do índio e de uma reserva indígena em particular. Bianchi recebeu carta-branca do governo para entrar na reserva e filmar o que

bem entendesse. O resultado, como já se sabe, não é o de um filme institucional, patrocinado pela ditadura militar para divulgar os progressos do governo na área social. Ele filmou, com uma equipe reduzida, praticamente sem roteiro prévio, durante uma semana, tendo livre acesso a pessoas como o diretor regional da FUNAI e a lugares como a serraria instalada dentro da reserva, o que em outras condições seria completamente impraticável.

Assim, através da reunião de imagens, depoimentos e entrevistas (algumas deliberadamente encenadas), que cobrem os vários envolvidos na questão - os índios, um Bispo, um empregado de uma fazenda da região, uma grã-fina, um professor universitário, uma autoridade local, um funcionário da FUNAI, um sociólogo e o diretor regional da FUNAI - intercalados por um pseudo-documentário de caráter antropológico e comentários explicativos, dispostos em cartões arrumados como se fossem questões de múltipla escolha de um vestibular, Bianchi apresenta o problema: em Mangueirinha, sudoeste do Paraná, em uma reserva onde vivem índios Kaingangs, Guaranis e Xetás (supostamente há um único sobrevivente desta tribo), a FUNAI instalou uma serraria que vai aos poucos destruindo a mata da região. Parte das terras da reserva – um dos últimos redutos de floresta araucária do país – teria sido comprada por uma indústria madeireira. O processo de litígio quanto à posse da terra estaria correndo na justiça.

Os índios garantem a sua subsistência trabalhando no corte das árvores. Quando a floresta estiver destruída, eles não terão mais trabalho. O que fazer com eles?

A interrogação do título - Mato Eles? - sugere uma solução, mas a ironia aqui, como nos lembra João Luis Vieira, encontra-se travestida em ambigüidade. Ou o espectador é solicitado a consentir com algo, a priori, inadmissível – o genocídio do índio pelo branco - ou a própria incorreção gramatical do título – a formulação correta seria “mato-os” - evoca a voz do outro, e é o índio que esboça reação e também se delega o direito de matar o branco. (VIEIRA, 2004, p-102).

Alternando a realidade que aflora nas entrevistas com os artifícios ficcionais inspirados por ela, Bianchi aposta nas possibilidades de manipulação da montagem para construir sua peça de denúncia e provocação.

É através da montagem que ele promove uma espécie de acareação de discursos, em que a mão manipuladora do realizador parece estar sempre presente. Ele intervém o tempo todo, questiona, discute, agride, tumultua a cena, fazendo o teor das perguntas soar mais forte do que o conteúdo das respostas. É assim, um filme muito mais interessado em fazer perguntas, em levantar hipóteses, do que em encontrar respostas ou propor soluções para as questões levantadas.

Esta interferência caótica, às vezes agressiva, que se manifesta na condução ou encenação das entrevistas tem a função de atribuir uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora, das palavras do entrevistado. É a tentativa de construir um sentido na direção de algo que extrapola ou até se contrapõe ao que foi dito.

A seqüência da entrevista com o diretor regional da FUNAI começa com um plano geral e à medida que o debate evolui, sucedem-se enquadramentos cada vez mais fechados com a intenção de captar, com maior precisão, o progressivo nervosismo do entrevistado diante das insistentes investidas de Bianchi. A *mise-en-scène* atua no sentido de desacreditar ou ridicularizar o discurso da autoridade da FUNAI. O fechamento progressivo do quadro o transforma num homem acuado, aprisionado e réu confesso de suas próprias palavras.

Essa intromissão no conteúdo da cena também se dá através da inclusão de letreiros e contrapontos sonoros, como as cifras acompanhadas do ruído de uma caixa registradora que invadem a tela ao mesmo tempo em que o diretor da FUNAI contabiliza o total de hectares de lavoura plantados dentro da reserva.

O mesmo acontece com a entrevista feita com o Bispo Dom Albano Cavallin, por sinal encenada, embora Bianchi tenha confessado que as palavras do bispo verdadeiro não seriam muito diferentes das ouvidas no filme. O Bispo,

enquadrado em contra-plongée, situa-se no alto de uma escada, numa posição superior, como se estivesse sobre um altar. A tonalidade veemente e solene de suas palavras confirma esse ar de superioridade e arrogância.

Ao final, assiste-se a um sorriso meio maroto do Bispo, como se já com a câmera desligada, ele olhasse para o entrevistador e dissesse: “E aí ... ficou bom ? Era isso que você queria de mim ?”. As palmas que se ouvem em “off” confirmam essa suposição. São as palmas de uma platéia aplaudindo com entusiasmo o desempenho de um ator. O Bispo é mesmo um ator. Cabe destacar que nos letreiros finais, todos os entrevistados são creditados como atores. Bianchi não diferencia as entrevistas filmadas das outras forjadas.

Assim, realidade ou ficção, verdade ou mentira, falso ou verdadeiro, como bem sugerem as múltiplas alternativas dos letreiros-questionários espalhados ao longo do filme: tudo se confunde nessa mistura ambígua de entrevistas documentadas e encenadas.

O jogo irônico também desconstrói o discurso oficial sobre a situação das tribos indígenas no país. (Como diz o professor no início de sua aula: “Em Mangueirinha, nós encontramos índios integrados, econômica, social e culturalmente à sociedade nacional”). Este jogo se articula a partir da inclusão de enxertos pseudo-documentais introduzidos por letreiros assinados pelo próprio realizador (“Sérgio Bianchi apresenta”). Se num primeiro momento, a partir de um viés ufanista-antropológico-didático parecem querer ilustrar a tese anterior, logo se revelam uma arma poderosa de crítica, deboche e escárnio dado o tratamento satírico ou paródico a que são submetidos. De novo as arestas afiadas e cortantes da ironia.

A apresentação da 1ª parte do pseudo-documentário sobre o último Xetá - que supostamente registra uma expedição científica realizada em 1957 na Serra dos Dourados, patrocinada pela Universidade Federal do Paraná - se dá a partir de uma imagem bucólica da floresta de araucária durante um amanhecer com o céu de azul anil ao fundo.

Sobre essa imagem entra “O Guarani” de Carlos Gomes, o trecho mais popular da versão operística da obra romântica de José de Alencar. O que se anuncia com essa abertura triunfal é o tom épico-heróico-nacionalista do romantismo do século XIX que celebrava o índio como o “bom selvagem”, genuíno representante de uma identidade brasileira. O que se vê a seguir, é um desses documentários pseudo-etnográficos, hoje comuns na programação de canais de TV a cabo como o “Discovery Channel”, em que imagens ilustrativas supostamente lastreadas por uma pesquisa de caráter antropológico-científico são acompanhadas por uma narração em “off”, com uma solenidade peculiar que busca detalhar seu conteúdo. A tonalidade levemente debochada da voz do narrador - a sua própria *persona* pública, como veremos a seguir, também contribuirá para esse efeito - aliada à obviedade e precariedade das imagens, confirmam a atmosfera paródica dominante.

Os letreiros de abertura apresentam referências: “O Comitê do filme etnográfico, Museu do homem – Paris” e algumas incorreções gramaticais aparentemente nada gratuitas: realizado com acento agudo no “e” e grafado com “s” ao invés de “z”, comentário escrito com dois “ms” e apresenta com o “a” separado do restante da palavra). Essas referências e incorreções ortográficas que incluem palavras escritas com grafia afrancesada remetem parodicamente à forte influência francesa nos primeiros estudos de antropologia no Brasil. Aqui, essa influência assume conotações pejorativas, acentuando a visão exótica que o colonizador europeu sempre alimentou sobre as populações nativas subjugadas.

A voz do narrador – como anunciada pelos letreiros – é a de Arnaldo Jabor. A escolha de Jabor não se deu por acaso. A entonação com que conduz a narração é levemente sarcástica e sua própria obra como cineasta e figura pública remetem a uma verve irônica inquestionável.

Ao mesmo tempo em que Bianchi quer nos fazer crer, num primeiro momento, na autenticidade histórico-documental das imagens (os riscos na película, o suporte metodológico da antropologia visual), o registro sonoro nos

apresenta uma voz conflitante (o tom debochado do narrador e sua personalidade pública) que desautorizam o discurso inicialmente proposto.

Na 2ª parte do pseudo-documentário: 1982 – 25 anos depois: o último, o único Xetá sobrevivente aparece em planos sucessivos, enquadrado em diferentes posições e formatos: plano médio frontal, de costas, lateral, depois primeiro plano lateral, frontal seguido de primeiríssimo plano frontal com somente nariz e boca em quadro.

O índio se sente levemente constrangido com a situação, posando para a câmera como um animal selvagem em extinção a ser dissecado, analisado e preservado para um estudo científico.

No meio desta seqüência, Bianchi literalmente entra em cena, para sugerir um enquadramento mais adequado para o índio. Há aqui, através da presença explícita do diretor conduzindo a escolha do tamanho do quadro, um exercício puro de auto-reflexividade em que a própria natureza ficcional do cinema, mesmo tratando-se de um documentário, vem à tona. Bianchi desmonta o seu próprio método de trabalho, chamando a atenção para a natureza manipuladora do cinema e os artifícios da *mise-en-scène*. Isso também pode ser encarado como uma confissão de *mea culpa*, um olhar sobre si mesmo, sobre o direito do branco falar em nome do índio.

Ele questiona-se, assim, sobre a legitimidade dos motivos que estariam norteando a realização do filme. Isso fica claro nas palavras do último índio entrevistado - que poderiam ter sido simplesmente cortadas - interpelando-o num tom meio debochado (o mesmo tom que ele carrega ao longo de todo o filme) sobre os verdadeiros objetivos de todas aquelas perguntas. O índio diz: “ E to falando... é que o senhor precisou de dinheiro... agora o senhor correu prá ver se ganha um dinheiro pra tomar café nas costas do índio...”.

Bianchi tem a honestidade e a coragem de não poupar a si próprio, de colocar-se como parte beneficiária das perversidades do sistema quando nos

letreiros finais ao som da melancolia fúnebre de Bachianas nº 5 de Villa Lobos, ele usa sua própria voz para um derradeiro balanço sobre essa questão: “Faz um filme e você vai viajar com o filme pela Europa inteira. A Europa quer ver essas coisas. O genocídio tá acontecendo agora... Vai lá e fatura!”.

É na 3ª parte dos enxertos pseudo-documentais, agora sobre o destino dos índios Guaranis, que o irônico e o poético se encontram. Este enxerto serve num primeiro momento para se contrapor numa chave irônica ao conteúdo do discurso proferido pelo professor durante a aula: “Também encontramos índios vendendo artesanato à beira da BR 373 às margens do rio Iguaçu”.

Vemos assim uma série de índios, na sua maioria crianças, vivendo em casebres de pau cobertos de plástico à beira da BR. As mulheres garantem o sustento dos filhos vendendo o artesanato que fabricam para turistas.

A seqüência de planos sintetiza a imagem simbolizada da desolação, da miséria absoluta, da derrocada de um processo de aculturação que não se consolidou. Tudo novamente embalado pelo ufanismo pitoresco da música de Carlos Gomes, vinculado a uma visão romântica do índio, do bom selvagem, do símbolo primitivo e genuíno da nação brasileira.

Ao final da seqüência, há um plano em que um caminhão transitando pela estrada corta rapidamente o quadro onde se vêem, à venda, utensílios indígenas expostos num varal.

É um quadro emblemático e poético da situação do índio. Ele vive à margem da rodovia, da sociedade e da civilização, alijado de um mundo em constante mudança, de um progresso em velocidade acelerada onde a única alternativa possível é a tentativa inócua de adesão aos protocolos do mercado.

No penúltimo plano, vemos novamente uma imagem da floresta durante a aurora: o céu mesclado de azul e rosa.

Em continuidade sonora com o barulho do motor do caminhão que cruza

a estrada, ouvimos o ruído de uma brusca freada, o cantar de pneus que redonda num estrondo provocado por um choque. Em seguida, o silêncio absoluto e a imagem da floresta já sob o céu claro do final do amanhecer.

Esse ruído da brecada seguido de choque funciona dentro do filme como uma espécie de *leitmotiv* sonoro a nos lembrar da emboscada que resultou no atropelamento e morte do cacique Kaingang.

Assim, o despertar de um novo dia em meio à floresta não traz esperança de vida, de renovação, de continuidade cíclica da natureza, mas sim uma promessa de morte e destruição.

Em filmes realizados posteriormente como “Divina Providência”, “Romance” e sobretudo “Cronicamente Inviável”, muitas dessas estratégias retóricas serão retomadas em chaves mais agressivas e contundentes.

Tentar enquadrar o cinema de Bianchi dentro de certo espectro político ou ideológico não é tarefa das mais frutíferas. A ironia assume um papel importante na identificação da singularidade de seu estilo. Sua natureza transideológica adequa-se perfeitamente ao formato de um discurso muito mais preocupado em levantar questões éticas e morais que afetam o conjunto da sociedade brasileira do que em radiografar problemas sociais para emitir um julgamento político ou oferecer um cardápio próprio de explicações ou soluções para os problemas levantados.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. "Mato Eles?" e "Chapeleiros – a arte de fazer perguntas". Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 06-dez-1983.

BOOTH, Wayne C. *Rhetoric of irony*. Chicago/London: University of Chigago Press, 1974.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

VIEIRA, João Luís (org.). *Câmera-faca: O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Cineclubes da Feira, 2004.



Olhares documentais



O funeral Bororo em imagens: Major Reis e outros realizadores¹

Edgar Teodoro da Cunha (USP)

O conjunto de filmes e vídeos sobre os bororos que menciono a seguir estão distribuídos ao longo de um grande intervalo de tempo. Foram realizados entre 1917 e 2004 e, evidentemente, apresentam uma diversidade de formas, linguagens e conteúdos.

Uma avaliação de conjunto desses filmes evidencia, inicialmente, a atenção a aspectos da vida ritual dos bororos, com especial destaque para o funeral, elemento que também aparece com grande ênfase na literatura antropológica. Assim, *Rituais e Festas Bororo*, filmado em 1917 pelo Major Luiz Thomaz Reis, nos dá as primeiras imagens sobre esse complexo ritual bororo. Imagens sobre o mesmo tema foram captadas posteriormente por Dina e Claude Lévi-Strauss em 1935, quando realizavam suas viagens de pesquisa pelo Brasil Central, nos legando ainda um importante conjunto fotográfico sobre os bororos do Rio Vermelho². Temos ainda filmes como o de Aloha Baker, de 1931, um filme de viagem em que o exótico está em primeiro plano. E ainda sobre o mesmo tema, há as imagens produzidas por Heinz Foerthmann, de 1953, realizadas sob o patrocínio do SPI, Serviço de Proteção aos Índios. De um período mais recente temos outras produções como o de Mário Bordignon em 1989 e ainda os programas televisivos Programa

de Índio de 1996, por Vincent Carelli e dois pequenos documentários exibidos no programa Fantástico da Tv Globo em 2003.

O filme do Major Reis, em particular, normalmente é compreendido no contexto da Comissão de Linhas Telegráficas sob a coordenação do Marechal Rondon, em que Reis era o responsável pela Seção de Cinematografia e Fotografia. É inegável o caráter institucional que o conjunto de filmes e fotos produzidos apresenta, mostrando e demonstrando como os trabalhos da Comissão se realizavam no sentido de desbravar o interior do país e suas fronteiras ainda pouco conhecidas. Nesse conjunto, *Rituais e Festas Bororo* é um filme que aparentemente destoa no tratamento dado aos diversos grupos indígenas contatados pela Comissão, que em outros títulos aparece sempre marcado por ideais assimilatórios, professando a incorporação do índio à civilização nesse processo de expansão das fronteiras de ocupação.

O caráter dessa produção visual da Comissão de Linhas Telegráficas era de documentação e divulgação de suas atividades e, também, mediante a circulação de filmes e fotografias, conseguir fontes alternativas de financiamento de suas próprias atividades. Em relatório³ apresentado ao chefe do escritório central da Comissão em 1918, Reis faz um balanço das receitas obtidas com a exibição de filmes da Comissão em várias cidades como Campo Grande, Aquidauana, Cuiabá, Cáceres e Corumbá que em seu montante praticamente cobriam os custos de três expedições, entre elas a expedição ao rio São Lourenço que resultou no filme sobre o funeral bororo, foco de nosso interesse.

Diferentemente dos outros filmes da Comissão, esse projeto tinha objetivos bem específicos quanto ao plano de filmagem:

Começávamos então o trabalho cujo programma eu previra, mas muitos contra-tempos esperavam-me antes que eu pudesse obter aquilo para o que já tantos esforços tinham sido

empregados: refiro-me ao facto de querer eu tomar os assumptos bororos com o character da tradição da raça, nos seus trajés primitivos, principalmente nos quadros de danças e scenas ao ar livre (Reis, 1918, p.1096).

Reis relata, ainda, suas dificuldades para a realização das filmagens que iam dos seus desentendimentos com o encarregado da colônia às questões técnicas, como filmar dentro da casa dos homens, um ambiente fechado e sem a luz necessária para a velocidade da película disponível.

Contra isto manifestou-se o encarregado do núcleo, ou por opposição a este serviço ou por motivo que escapa á minha compreensão, allegando que o Sr. Coronel Rondon não permitiria isto, uma immoralidade que depunha contra o serviço, e que elle pediria demissão caso se photographassem as índias em seu costume primitivo, permitindo isto aos homens somente (Reis, 1918, p.1096)

O relatório ainda descreve outras dificuldades e elementos observados por Reis durante sua estada na Colônia. Menciona, por exemplo, ter assistido toda a seqüência ritual realizada entre o enterramento primário e o secundário no funeral, como "Juria, Thoro, Prabaradoque, Cuyadde, Ahydje e Marido-Mano" tendo ficado especialmente impressionado com as cerimônias realizadas no interior da casa dos homens, da qual cogitou retirar a cobertura para a entrada de luz natural e assim poder gravar as imagens necessárias. Como não obteve a simpatia do encarregado para a empresa, não pode realizá-la, o que explica a predominância no filme editado de tomadas externas no pátio da aldeia em plena luz do dia.

Narra, ainda, o processo de abertura diária do túmulo provisório

para ser molhado e, dessa forma, acelerar a decomposição do cadáver que não pode ser filmado por se realizar antes da luz do dia; faz uma descrição viva dos momentos imediatamente posteriores à morte da mulher cujo funeral ele acompanhava. Essa descrição expressa toda a dramaticidade da cena e o interesse do observador nessas formas particulares de expressão, que só não foram captadas devido à impossibilidade de se filmar dentro da casa dos homens.

quando morreu essa mulher todas as parentas vieram junto á defunta que estava interiramente untada de nonôgo, (urucum) e sobre ella deixaram correr o sangue que jorrava de centenas de talhos e arranhões feitos sobre si mesmas com uma conchas afiadas. Enquanto essas mulheres se maltratavam deste modo, a defunta jazia sob um banho de sangue que lhe era oferecido, como ultima relíquia, por suas amigas (Reis, 1918, p.1103)

O relato continua aumentando a dramaticidade dos detalhes.....

ao redor o bacororo especial de funerario, sustentado por todos os pagmejeras estes untados de encarnado e agitando os 'bappos' compassadamente, trovejavam pode-se dizer comparando bem, pelo ruído de seus passos pesados, o rithmo guttural de seu canto e a zoada dos chocalhos nessa hora sacudidos com toda a impetuosidade (Reis, 1918, p.1103)

E finaliza com um clímax, constituindo uma narrativa bastante dramática da cena descrita.

O pó asphyxiava, as mulheres bradavam as boas qualidades da defunta, outras se cortavam em prantos; sangue e lagrimas se

misturavam, o solo estremecia sob os pés dos chefes coroados com o parico, que dava áquelles vultos vermelhos e suarentos, de rostos contrahidos pela febre dessas danças, a impressão infernal e assustadora de oriundos de uma visão apocalyptica (Reis, 1918, p.1103)

O interessante de mobilizar essas informações do relatório de Reis é perceber seu contraste com o filme que resultou ao final do processo. De certa maneira, suas intenções antecipam um resultado fílmico que se realizará somente em 1953, com o filme de Heinz Foerthman sobre o funeral, quando este consegue reunir todas essas imagens tão bem descritas por Reis em seu relato.

Mas qual, então, a especificidade do filme de Reis? Embora ele seja baseado em tomadas externas e tenha focado preferencialmente as atividades rituais que se realizavam no pátio da aldeia, Reis tem uma câmera próxima, na medida em que seu equipamento com tripé permitia, e além das tomadas gerais, em planos seqüência generosos, aborda visualmente variados aspectos da vida bororo. É marcante a cena do homem tecendo, com a câmera em uma tomada frontal, inicialmente, e, depois, em um plano detalhe nas mãos trabalhando, lateralmente.

As seqüências no filme são comentadas por meio de cartelas em que o tom é o do "pitoresco", contrastando sobremaneira com o tom do relatório, não tendo uma preocupação em apresentar a seqüência real das atividades do funeral. No final do filme, há um enterramento primário que coroa a seqüência ritual, mas é montado como se finalizasse o funeral, em uma inversão provavelmente a serviço de uma simplificação da narrativa e termina com uma cartela muito significativa: "Tínhamos ali a sensação dos remotos tempos do Descobrimento".

Dessa maneira *Rituais e Festas Bororo* marca uma forma de caracterizar os bororos que os projeta como "selvagens"⁴ e "intocados",

mantendo ainda características de grupos de pouco contato. Não vemos quase nenhum sinal diacrítico de mudança. Um ou outro bororo aparece vestido e procurou-se preservar ao máximo a cena quanto ao aparecimento de elementos do mundo dos brancos.

Para quem conhece um pouco da história do contato dos bororos não é difícil perceber o grau de construção desse tipo de imagem. Basta que lembremos dos comentários de Karl Von den Steinen, no final do século XIX, apreciando a situação dos bororos das Colônias Militares, submetidos a uma complexa situação de tutela com a agravante do uso extensivo da bebida como forma de manutenção dessa condição. Devemos lembrar ainda de imagens, produzidas pelos salesianos, do trabalho civilizatório e evangelizador realizado junto aos bororos que viviam na região sob sua influência. Caiuby Novaes (1994) já chamava a atenção para esse contraste de imagens produzidas numa mesma época, mas com sentidos diversos quanto à forma de se olhar para os bororos. Os bororos de Reis são como bons selvagens construídos com todo seu esplendor da força física e destreza na vida em meio a natureza nem sempre amigável. Embora os bororo na condição de “preservados” sejam o “presente” do filme, são construídos como um passado antes do contato que dá origem a um discurso sobre a origem de uma identidade coletiva, ou como nos diz Reis na cartela final do filme, parece que podemos perceber a origem da brasilidade.

O filme *Last of the Bororos*, de Aloha Baker (1931) registra uma expedição a uma aldeia bororo, possivelmente a aldeia chamada Pobore às margens do rio Vermelho. O filme documenta vários aspectos cotidianos e da vida ritual. Ele foi realizado durante a ostensiva busca realizada para resgatar o explorador britânico, coronel Fawcett e seu filho, que desapareceram durante uma expedição na região dos afluentes do rio Xingu. Aparecem imagens de Baker em encontro com Rondon no Rio de Janeiro, sua viagem de trem de São Paulo a Corumbá

e, por fim, seu primeiro contato com os bororos da aldeia Pobore e sua recepção por um grupo de homens bororos em frente ao *baimanagejeu*, a casa dos homens.

Baker aparece em várias cenas interagindo com os bororos, como por exemplo dançando no pátio com os homens e mulheres e ainda junto a uma criança dançando no pátio e a um casal dentre de uma casa bororo. O olhar que se constrói nesse filme é o do encantamento com o exótico em que a mulher branca é uma exploradora de novos mundos usando seu hidroplano como ferramenta e meio. Os bororo aparecem como coadjuvantes dela, que é a personagem principal, e são construídos como primitivos que podem revelar ao branco uma delicadeza de um passado perdido.

O filme *Cerimônias Fúnebres entre os Índios Bororo*, de 1935, marca outro olhar sobre o mundo bororo. Aqui não temos a necessidade de uma narrativa que engaje o espectador como em Reis. A câmera de Dina e Claude Levi-Strauss é uma câmera "observante". Ela não tem nenhuma intimidade com o contexto, com as pessoas filmadas. É um filme que hesita em suas tomadas, como se estivesse muitas vezes procurando com o visor em que elemento se fixar naquele complexo universo visível. É uma câmera na mão, que quando usa uma lente de aproximação produz imagens bastante instáveis. No entanto, ainda comparando com Reis, é uma câmera preocupada com a "descrição", com o detalhe, nos mostrando, por exemplo, o processo de fabricação do Marido, uma roda de talos de buriti, utilizada em ritual do mesmo nome que é mostrado depois em sua performance.

O filme é a expressão típica do olhar de um etnógrafo instrumentalizado pelas questões de sua época, em que a objetividade do conhecimento é dada pelo distanciamento do observador de seu objeto.

Trabalhos mais recentes, como *Boe Ero, Vida Bororo* de Mário Bordignon, realizado em 1989, versa também sobre elementos da vida cotidiana e ritual dos bororo, no entanto podemos identificar nesse vídeo alguns elementos que poderíamos alinhar a uma perspectiva salesiana.

A informação extra-filme de que Bordignon tem um engajamento institucional e de vida com os salesianos ajuda a perceber isso, mas é possível pensar esses elementos nas características da construção videográfica também.

O filme inicia nos apresentando um fato fundamental na história da relação entre salesianos e os bororos que foi o episódio da morte do Pe. Rodolfo Lunkenbein e do bororo Simão, assassinados por posseiros que estavam em conflito com a missão por questões de disputa de terras. Em seguida, passamos a ver as atividades cotidianas dos bororo na Missão, os trabalhos nas oficinas, os trabalhos agrícolas, de beneficiamento, de cuidados dos animais, etc. A palavra para definir esse longo trecho do vídeo é trabalho. Ele é o elemento que demonstra a importância da atuação dos salesianos junto àquela comunidade bororo. Até então, as ações são ambientadas na Aldeia Meruri, onde fica a Missão. Na seqüência seguinte e desta até o final, o filme passa a abordar aspectos da vida ritual dos bororos. Não estamos mais na aldeia Meruri, onde as imagens iniciais foram captadas, mas sim na aldeia Garças. Vemos trechos do desenvolvimento de um funeral. Observamos danças no pátio, longos cantos dirigidos por José Carlos. Podemos ver em vários momentos a cova do morto no centro do pátio e no centro das evoluções que se realizam a sua volta. O funeral já está bem adiantado, vemos as taquaras do *Para-Bara*, as saias de buriti do *Tóro*, a roda de talos do *Mano*, as folhagens do *Iwodo*, todos objetos utilizados em vários rituais realizados ao longo do funeral e depositados sobre a cova ao final de cada um deles. O que surpreende é observar que junto à cova há uma estaca fincada ao chão com alguns objetos pendurados. A

câmera se fixa nesse conjunto adotando um enquadramento particular que parece descortinar a forma de uma cruz. A câmera se mantém longamente neste lugar, enquanto o ritual e os cantos vão acontecendo no seu entorno.

Novamente são mobilizados alguns elementos que se repetem e outros originais ou específicos da relação entre salesianos e bororo. A “vida bororo” apresentada pelo vídeo é marcada pela idéia do martírio que naquele momento passou a representar um elemento distintivo na relação de ambos. Se a parte inicial representa o esforço empregado na mudança, objetivo das ações dos salesianos desde o início do contato, agora temos também a emergência da idéia de uma busca pela permanência e do resgate de uma cultura tradicional que teria sido perdida. O filme nos dá indícios de uma tentativa de conjugação dessa experiência do passado e das novas demandas que essa relação tem suscitado contemporaneamente.

Caminhando na nossa trilha cronológica das construções audiovisuais dos Bororo temos um episódio do “Programa de Índio”⁵, de Vincent Carelli e Glória Albues, realizado no interior do projeto “Vídeo nas Aldeias”, cuja ênfase recai sobre a possibilidade de produção de programas em vídeo pelas próprias comunidades indígenas, como elemento de comunicação interétnica.

O segundo programa deu destaque ao universo bororo, mostrando e explicando vários aspectos das comunidades bororo atuais. Em seguida propõe um “diálogo” através da televisão, recolhendo opiniões por meio de perguntas na rua sobre os índios de forma genérica e sobre os bororos em particular. Tivemos muitas opiniões que se solidarizavam às questões e problemas indígenas mas tivemos também uma variedade enorme de expressões de preconceito. Opiniões com “índio é preguiçoso”, “índio tem muita terra e não produz”, “índio só

quer saber de beber”, etc é nesse momento que aparece o diferencial do programa, quando então vemos bororos da aldeia de Córrego Grande respondendo a altura as falas preconceituosas, condição rara de se acontecer em mídias como a televisão.

Por fim, há dois documentários jornalísticos⁶ exibidos pela TV Globo em setembro e novembro de 2003, no programa dominical “Fantástico”, versando também sobre o funeral e incorporados ao conjunto de análise da pesquisa.

O primeiro programa foi realizado na já mencionada aldeia Meruri e acompanhou um funeral que se realizava na Aldeia Garças. Percorre-se, com a reportagem, os vários momentos do funeral com uma narração *over*, explicando as passagens e sentidos mais genéricos de cada etapa apresentada. Assim é possível ver os cantos e ritos desenvolvidos, a dor dos enlutados, a iniciação de um grupo de meninos e o dramático tríduo final, quando todos esses elementos se conjugam criando uma situação de arrebatamento coletivo apresentado de forma não sensacionalista no vídeo. A surpresa está reservada ao telespectador ao final do programa quando, depois de realizadas todas as etapas do ritual, o corpo do morto, agora reduzido aos ossos enfeitados e encerrados no cesto funerário deveria ser enterrado na beira de uma lagoa à maneira tradicional bororo. O que vemos, no entanto, é uma situação de conflito se descortinando, pois os familiares enlutados resolvem enterrar o cesto no cemitério da Missão e, ainda, participar de uma missa em homenagem ao morto. José Carlos (Formigão), chefe de canto de prestígio entre os bororos critica duramente essa atitude. Dramaticamente na porta da pequena igreja da Missão, diz que bororo “está se acabando” preso “as coisas de brae” (denominação dada aos brancos).

Esse conjunto de imagens produzidas sobre os bororo nos permitem entrever uma série de continuidades e singularidades nas representações

construídas sobre esse grupo. Em parte elas são marcadas por uma forma de tratar o tema que envolve historicamente não só os bororos mas todos os grupos indígenas brasileiros, que no imaginário coletivo construído sobre o índio, são pensados como um elemento homogêneo e sem traços de diversidade, como um viés étnico talvez permitisse visualizar. Uma marca disso é a caracterização dos bororos, em Reis, como um elemento de origem da nacionalidade, como algo ainda remanescente no presente mas com uma presença transitória pois fadada a se transformar devido ao contato com a sociedade envolvente. O extremo temporal dessa construção, o recente programa do Fantástico, parte do mesmo lugar para construir um quadro mais dramático, em que o grande tema é o do desaparecimento dos bororos enquanto cultura singular face aos desafios do contato contemporâneo com o mundo dos brancos.

Referências bibliográficas

CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp, 1993.

MACDOUGALL, *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

NICHOLS, Bill. *Ideology and the Image: social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan, 2000.

REIS, Luiz Thomaz. *Relatório*. Apresentado ao Capitão Amílcar Armando Botelho de Magalhães, chefe do Escritório Central da CLTEMGA, pelo 2º Tenente Luiz Thomaz Reis, encarregado da Seção Photographia e Cinematographia, de maio de 1916 a março de 1917. Suplemento nº 7 - Documento microfilmado MI SARQ F 328: 1096, 1918.

STEINEN, Karl Von Den. *Entre os aborígenes do Brasil central*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.

TACCA, Fernando Cury de. *O feitiço abstrato: do etnográfico ao estratégico, a imagética da Comissão Rondon*. Tese de Doutorado, PPGAS/USP, 1999.

-
1. Esse texto é resultado de pesquisa de doutorado realizada com apoio da FAPESP.
 2. Trata-se da aldeia Kejari, situada às margens do rio Vermelho ou Pogubo, na bacia do São Lourenço. Essa antiga aldeia, que não existe contemporaneamente, ficava situada próxima a atual T.I. Tadarimana.
 3. Agradeço a Denise Portugal Lasmár, responsável pelo serviço de documentação do Museu do Índio no Rio de Janeiro, a indicação desse material em microfimes quando de minha passagem pelo Museu para realização de pesquisa documental.
 4. Uma boa análise desse filme, nessa chave analítica, é encontrada em Tacca (1999).
 5. Produzido em conjunto com a TV Universitária de Mato Grosso (UFMT) em 1995/1996 envolvendo índios de diferentes grupos daquele estado. Portanto além de serem programas sobre índios e suas questões e problemas foram idealizados e realizados por uma equipe indígena. Essa experiência resultou em quatro programas exibidos em rede nacional pela TV Educativa do Rio de Janeiro (TVE).
 6. Cada um deles com aproximadamente 13', o primeiro realizado na aldeia Meruri e o segundo na Aldeia Tadarimana, local em que minha pesquisa de campo foi desenvolvida.

Ao redor do Brasil – cinema como apropriação?

Samuel Paiva (Unicsul)

As questões que passo a discutir agora dizem respeito a um notável realizador, Luiz Thomaz Reis (1878–1940), cuja relevância para o cinema brasileiro, espero, será refletida ao longo desta exposição. Tenho, contudo, um interesse até certo ponto bem específico no que concerne à investigação sobre os filmes do Major Reis, como também é conhecido pela historiografia o cineasta em questão. Refiro-me a uma pergunta que, em grande medida, está relacionada com o contexto da realização cinematográfica dos primeiros tempos ou, ao menos, das primeiras décadas. A pergunta é a seguinte: seria possível pensar os filmes do Major Reis como integrantes do gênero “filme de viagem” e, caso seja possível, que tipo de “apropriação” os seus filmes realizam?

Na verdade, a provocação para tal questionamento partiu de um artigo de Tom Gunning, cujo título poderia ser traduzido como “O mundo inteiro ao alcance: imagens de viagens sem fronteiras” (GUNNING, 1992, p. 21-36). Nesse texto, o autor trabalha com a idéia de que as imagens sem fronteiras são características de um certo gênero, um dos mais populares do primeiro cinema: o “filme de viagem”. São filmes que reportavam “vistas” estrangeiras, trazendo a imagem de lugares distantes, exóticos e instigantes, de acordo com a imaginação eurocêntrica. Obviamente, ao retratar as terras longínquas, essas vistas estrangeiras expunham também os pontos de vista específicos de quem filmava. Examinar esses pontos de vista, propõe Gunning, implica compreender o discurso proposto em tais filmes. É isso que pretendo verificar, em alguma medida, a propósito do Major Reis, mais

especificamente com a análise de um dos seus filmes, *Ao redor do Brasil* (1930), que, na verdade, reúne trechos filmados em várias excursões de Reis como cinegrafista da Comissão Rondon, no intervalo entre 1924 e 1930, sobretudo nas regiões fronteiriças ao Oeste do Brasil. Porém, antes de partir rumo à obra em questão, convém apresentar algumas considerações sobre o gênero filme de viagem, como forma de cercar os limites da pergunta inicialmente proposta.

Cabe desde logo observar que o interesse das platéias do primeiro cinema pelos filmes de viagem era decorrente, ao menos em parte, da maneira como o gênero foi preparado pelo pré-cinema. Dispositivos como lanternas mágicas, estereoscópios, panoramas, dioramas e cineoramas freqüentemente apresentavam imagens de lugares distantes. As grandes exposições mundiais também eram espaços privilegiados para a apresentação dos registros audiovisuais confirmadores de toda uma expansão colonial empreendida pelas nações industrializadas.

Esses dados são bem discutidos no referido artigo de Tom Gunning. Porém, há um ponto-chave em suas considerações, fundamental para a abordagem do(s) filme(s) do Major Reis. Refiro-me à noção de “apropriação”. Já desde o momento em que fala da lanterna mágica e dos estereoscópios, assim como dos cartões postais, Gunning introduz a idéia de “apropriação” dos lugares distantes por meio das imagens produzidas pelos cinegrafistas europeus e americanos. Assim, em sua observação do problema, a questão central que o gênero viagem coloca para a percepção moderna é esta: a imagem se torna o meio de organizar a viagem e viajar torna-se um meio de apropriação do mundo através das imagens. Nesse sentido, não por acaso o autor chama a atenção para o caráter de publicidade e propaganda que os filmes de viagem expressam. “O mundo inteiro ao alcance”, de fato, era um *slogan* de várias companhias do primeiro cinema. Em outras palavras, as imagens, nesse contexto, tornaram-se um meio de “possuir” o mundo.

Deve-se observar, contudo, um aspecto importante da questão: mesmo com um tal empenho de dominação implicado nos filmes de viagem, existem, em

contrapartida, possibilidades de resistência. Ou seja, em alguma medida sempre haverá algo que, fugindo ao controle do cinegrafista, revelará o imprevisível, o imprevisto, indicador de outras possibilidades existentes para além do ponto de vista eurocêntrico de dominação. Como diz Gunning, isso tem a ver com uma espécie de princípio utópico que seria próprio do cinema, segundo, por exemplo, Walter Benjamin, para quem a paixão moderna pela proximidade exerce um poder destrutivo mas também transformador, na medida em que o cinema se opõe a formas mais antigas de controle e propriedade da imagem.

Nesse sentido, uma hipótese a ser verificada a propósito dos filmes do Major Reis diz respeito à possibilidade da presença desse caráter utópico em suas realizações. De fato, sua filmografia, por um lado, talvez possa ser compreendida de acordo com o gênero viagem e todas as suas implicações de apropriação, no caso, de um Brasil ao Oeste ainda desconhecido até mesmo pelos brasileiros que, nas primeiras décadas do século passado, constituíam a população dos centros urbanos, com acesso às salas de cinema, nas cidades ao Leste do país. Mas, por outro lado, é possível que as imagens produzidas pelo principal cinegrafista da Comissão Rondon possam, de fato, fugir à dimensão de uma propaganda interessada em difundir uma questionável unidade nacional.

Luiz Thomaz Reis

Reis nasceu em 29 de julho de 1878, na Bahia. Entrou para o Exército aos 22 anos de idade e, desde então, seguiu a carreira militar. Passou pela Escola Militar do Realengo, pela Escola de Guerra de Porto Alegre, até que, em agosto de 1910, foi nomeado para o Ministério da Viação e Obras Públicas e designado para a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, comandada pelo então tenente-coronel Cândido Mariano da Silva Rondon. Partiu para o Mato Grosso, onde iniciou seu trabalho como fotógrafo, passando logo a atuar também na organização do registro cinematográfico da Comissão Rondon.

Observando-se o seu trabalho, de fato, é impossível deixar de reconhecer o vínculo das imagens com os ideais da Comissão, os quais, vale lembrar, estavam fortemente inspirados pelo Positivismo, como princípio filosófico orientador das ações previstas: instalação de linhas telegráficas, estudo do solo, das riquezas minerais, da floresta, das povoações, da agricultura, pecuária, etc., além de um objetivo maior: a efetiva incorporação do índio à nação brasileira.

Para tanto, as viagens eram condição *sine qua non*, como de fato comprova a filmografia do Major Reis. *Sertões de Matto-Grosso* (1912-1913) é o seu primeiro filme. Em seguida vêm *Expedição Roosevelt a Mato Grosso* (1914), *Rituais e festas bororo* (1916), *Indústria da Borracha no Mato Grosso e no Amazonas* (1917), *De Santa Cruz* (1918), *Inspeção no Nordeste* (1922), *Ronuro, selvas do Xingu* (1924), *Operações de guerra* (1925), *Parima, fronteiras do Brasil* (1927), *Viagem ao Roraima* (1927), *Ao redor do Brasil* (1930) e *Inspetoria E. de Fronteiras* (1938). Cabe notar que mais um trabalho ainda seria concluído pelo Major Reis, caso ele não tivesse sofrido um acidente fatal, em 1º de outubro de 1940, ao filmar as obras de construção de um quartel.

Alguns pesquisadores que se detêm sobre os seus filmes não deixam de apontar questões que demonstram a relevância desse realizador para o cinema brasileiro. É o caso de Carlos Roberto de Souza, quando afirma, por exemplo, que o trabalho do Major Reis foge ao ideal do “berço esplêndido”, característico de filmes que apregoavam demagogicamente o mito das belezas e recursos naturais do Brasil.¹

Outros pesquisadores, contudo, talvez não reconheçam tais méritos, criticando, por exemplo, a própria dimensão positivista que percebem no projeto da Comissão Rondon, em especial, em sua maneira de incorporar os índios ao corpo social brasileiro.

Ao Redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras do Brasil

Tentando aplicar as observações de Tom Gunning sobre o filme de viagem à obra de Luiz Thomaz Reis, estabelecerei como princípio de investigação o questionamento sobre os pontos de vista implicados em *Ao redor do Brasil*, interessando-me especialmente por três pontos, a saber, (1) qual o discurso que o cineasta constrói sobre o estrangeiro, (2) qual sua representação do índio e (3) o que ele diz sobre si próprio, como realizador do filme.

Para começar, ao meu ver, existem distinções evidentes no que concerne à representação dos estrangeiros em *Ao redor do Brasil*. Por um lado, verifica-se uma espécie de distanciamento em relação ao europeu e ao americano. Por outro, há uma aproximação com os sul-americanos. Senão vejamos: já no início do filme, as imagens e as legendas fazem referências a viagens empreendidas anteriormente à região amazônica pelo Coronel Fawcet, um inglês que desapareceu durante uma expedição à serra do Roncador, no Mato Grosso. Outras legendas ainda farão menção à presença do Coronel Fawcet nesse ou naquele local da Amazônia. Mas as informações sobre o aventureiro inglês remetem a uma espécie de vazio, ao resquício de uma passagem. Fawcet viajou pela região, mas ele desapareceu e isso, na verdade, já não tem mais importância, como revela o próprio desinteresse da montagem pelo assunto, seguindo logo no rumo de outra história.

Em outro ponto da narrativa, uma seqüência é dedicada à presença da empresa Ford no Brasil. Uma legenda introduz o assunto: “Uma Visita a Empresa Ford – A 120 km de Santarém”. Um barco sai da cidade, enquanto outra legenda explica: “Terrenos para plantações de seringueiras, concessão de 20 léguas quadradas”. E pouco depois, outro dado: “Mais de 1.200 hectares preparados e 500 plantados”. Segue-se então uma melancólica imagem do desmatamento necessário para a construção dos alojamentos. Tais imagens não parecem corroborar o impulso do desenvolvimento, do progresso. Pelo contrário, as imagens se contrapõem às legendas, negando-lhes a sugestão de riqueza. Ainda

veremos “o material empregado de mais de um milhão de dólares”: tratores, caminhões, a construção de prédios para os escritórios e demais instalações. Mas só aparecem alguns poucos funcionários. Toda a composição da seqüência, na verdade, suscita um vazio enigmático, pela quase total ausência de indivíduos, pela incerteza quanto aos sentidos do investimento, já que não se vê ninguém se beneficiando de qualquer resultado promovido pela empresa.

Entretanto, algo bem diferente acontece nas cenas dedicadas ao rio Negro que, como se explica, banha Manaus e é navegável em grande extensão, permitindo o acesso até Cucuí e São Gabriel da Cachoeira. Aqui os militares aparecem fazendo manobras, enquanto a própria equipe do Major Reis filma, escalando, a grande pedra de Cucuí, de onde se avista boa parte da planície amazônica. E aí vem a legenda: “a faixa de fronteira é ocupada por venezuelanos em mistura com nossos índios”. E mais adiante: “o território tem 105 mil habitantes”. Diferentemente do que aconteceu em relação ao Coronel Fawcet ou às instalações da Ford, aqui as imagens tendem a ratificar a sugestão de dinamismo proposta pelas legendas, indicando uma maior disposição para a interação internacional.

Assim, a idéia de apropriação própria ao filme de viagem vai sofrendo variações em *Ao redor do Brasil*. Não há um maior interesse pelo mito do explorador (Coronel Fawcet). Há sugestões de crítica a um investimento enigmático (Ford). E às vezes perseguem-se laços fraternos (dos brasileiros com venezuelanos, bolivianos e demais sul-americanos).

Seguindo rumo ao segundo ponto da investigação proposta – o questionamento sobre a representação do índio –, a questão da *apropriação* novamente assume nuances diversas, podendo se confundir com o ideal de *integração*. Como se sabe, a idéia de integração do índio à nação brasileira vai se revestir de muitos interesses, os quais eventualmente podem se refletir em *Ao redor do Brasil*. No filme, é evidente, por exemplo, a pesquisa antropológica orientada pelo viés positivista, como comprovam as cenas com demonstrações antropométricas, nas quais os expedicionários medem os corpos dos índios.

Além disso, há o evidente esforço de “levar a civilização” aos diversos agrupamentos indígenas com que a expedição se depara ao longo de seu percurso. Nesse contexto, aliás, ocorre uma das cenas mais chocantes do filme, em termos de apropriação. Trata-se da seqüência em que, como presente e/ou pagamento aos índios, são distribuídas roupas para eles, que então se vestem, homens e mulheres, com trajes à caçador, típicos dos expedicionários. Legenda: “Embora muito justas, elas [as índias] ficaram contentes com as roupas”. Não há dúvida: a idéia é incorporar o índio como trabalhador nos moldes *civilizados*, como logo explica uma legenda: “em breve teremos mais estes trabalhadores no convívio da nossa sociedade”.

Ou seja, o princípio de integração do índio ao corpo social da nação brasileira está orientado no sentido de sujeitá-los a uma ordem que não faz parte de sua cultura. Isso é explícito, inclusive, em relação ao trabalho, como se houvesse um estágio mais avançado na dominação da natureza, que os índios precisam entender e alcançar. São freqüentes, por isso, as comparações. A propósito, é possível a lembrança da cena dos garimpeiros, à procura de diamantes no rio Araguaia. Ou, indicando o processo de “evolução”, há os momentos em que os índios já aparecem vestidos como estudantes, perfilados nos postos de proteção. Na “visita ao Posto Pacahás”, por exemplo, podemos ver os índios “recebendo do Serviço a influência da civilização”. Os índios estão vestidos e preparam alimentos. Na maioria, são mulheres. Os homens, também vestidos, trabalham ordenadamente na agricultura. Demonstrando o processo de integração, destaca-se o plano de um casal: uma índia “já civilizada” e um “funcionário”.

Todos esses exemplos, sem dúvida, indicam um princípio de apropriação do índio, considerado então como elemento exótico pela parte *civilizada* da população brasileira, da qual o próprio Reis e a Comissão Rondon fazem parte.

Entretanto, existem no filme contrapartidas ao princípio de apropriação, como podem comprovar os diversos momentos em que *Ao redor do Brasil* se detém na observação cuidadosa e respeitosa dos rituais indígenas ou mesmo no

registro do cotidiano das aldeias. No rio Araguaia, por exemplo, são documentados os Carajás. Ao lado dos índios que participam de um rito, por vezes vemos, no mesmo plano, os expedicionários observando a cena. Há um respeito notável. A câmera acompanha os gestos dos índios, os movimentos do ritual, procurando se adequar a uma dinâmica que, muitas vezes fugindo ao seu controle, define o interesse do registro.

Partindo para o terceiro e último ponto de minha investigação, a idéia é questionar como o Major Reis se vê a si próprio no contexto de sua realização. Nesse sentido, já os créditos iniciais de *Ao redor do Brasil* indicam que se trata de um filme “organizado e filmado pelo Major Thomaz Reis”. Reis aparece, numa espécie de auto-retrato cinematográfico, ao lado da câmera. Ou seja, ao que se sugere, pode ser este um *filme de autor* proposto muito antes da Política dos Autores ser instituída enquanto tal. A assinatura do cineasta, já nesse início, é eloqüente. Mas sua inserção em seu próprio filme não cessa por aí. E esse é mais um aspecto a ser observado em nome de uma possível defesa do Major Reis, contra a idéia de apropriação. Sua inclusão como personagem, não só nesse momento inicial do filme como em muitos outros, estando ele próprio exposto, como os índios, ao registro da câmera, denota uma disposição, senão para uma igualdade de condições entre as diferenças, ao menos para o diálogo possível. Mais adiante, de fato, a narrativa mostrará as dificuldades da expedição para superar os obstáculos – “os aspectos imprevistos” (como diz uma legenda). Mas será ressaltado, sempre que possível, o esforço conjunto de expedicionários e índios para a superação das dificuldades. Esse esforço de apresentação do entendimento entre os expedicionários e os índios não será, contudo, apaziguado. As tensões se tornam explícitas, por exemplo, no encontro dos expedicionários com os índios que vivem à margem do rio Coluene. A legenda explica que Vasconcelos, um dos integrantes da expedição, sai para conhecer a área, sendo acompanhado pelos índios que acabara de conhecer, e confirma que naquele momento o seu destino era uma incógnita.

Tal inclusão dos integrantes da expedição como personagens do

conflito vivido no filme sugere também uma certa tendência do realizador para provocar os limites entre o documentário (ou entre os *naturais*, que é o termo mais adequado para a produção não-ficcional da época) e a ficção. De fato, sem perder de vista o interesse do espectador, os códigos do gênero aventura são, em vários momentos, identificados em *Ao redor do Brasil*, e isso ocorre, inclusive, numa perspectiva de metalinguagem, já que as ações se remetem freqüentemente ao próprio ato de filmar, à preparação das poses, à presença da câmera, do cinegrafista, do próprio realizador.

Um último dado a ser aqui considerado diz respeito ao seguinte: *Ao redor do Brasil*, incluindo trechos de outros trabalhos de Reis, filmados no intervalo entre 1924 e 1930, demonstra, na verdade, uma espécie de interesse-matriz identificável em toda a obra do realizador. Como espectadores, mal conseguimos enxergar a diferença do material originalmente filmado para este ou aquele dos títulos que fazem parte de sua filmografia. Ou seja, existe uma reiteração temática e formal que define uma certa unidade de toda a sua produção.

Voltando então à pergunta que introduziu este trabalho, quando questionei se seria possível pensar os filmes do Major Reis como integrantes do gênero filme de viagem, é possível respondê-la afirmativamente. Porém, deve-se atentar nesta resposta para o fato de que, muitas vezes fugindo ao princípio de apropriação, percebe-se em *Ao redor do Brasil* uma ampla margem de utopia, revelada pelo discurso cinematográfico de um cineasta de fato interessado no Outro com todas as suas diferenças.

Referências Bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Editora Brasiliense/Edusp, 1994.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CUNHA, Edgar Teodoro da. *Imagens do contato: representações da alteridade e os bororos do Mato Grosso*. Tese de Doutorado, Depto. de Antropologia da FFLCH-USP, 2005.

GUNNING, Tom. “‘The whole word within reach’: travel images without borders”, in

COSANDEY, Roland; ALBERA, François (orgs.). *Cinéma sans frontières 1896-1918 – Images across borders*. Lausanne: Editions Payot Lausanne/Nuit Blanche Editeur, 1992, p. 21-36.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the mídia*. London/New York: Routledge, 1994.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papyrus, 2001. (Col. campo imagético)

1. Os dados da vida e obra do Major Reis apresentados resumidamente neste trabalho foram pesquisados em alguns textos, os quais estão devidamente indicados nas referências bibliográficas. Mas a principal fonte são as anotações de Carlos Roberto de Souza, que constam da pasta sobre o Major Reis disponível na Biblioteca da Cinemateca Brasileira.

O heroísmo no documentário contemporâneo

ou

Entreatos e a herança do cinema direto no Brasil

Andrea Molfetta (USP)¹

Segundo Michael Renov (RENOV, 1993, pp.11), a teoria da imagem em movimento chega à constatação de que as características que delimitam o regime documentário não são meramente textuais. Documentário e ficção possuem construções e estratégias retóricas: são substancialmente discursos. O estudo da teoria da imagem, a história do cinema e da TV, mais uma observação singular das condições históricas, sócio-econômicas e culturais de cada região permitiram perceber a importância que tem na compreensão profunda das nossas cinematografias os aspectos institucionais e ético-comunicacionais do documentário. Estes três vetores - o funcionamento discursivo, a ética da comunicação documentária e a política institucional do cinema, se conjugam na definição das fronteiras históricas deste regime, de maneira singular em cada contexto. A articulação destes três ângulos da análise aponta os traços estilísticos mais destacados deste tipo de audiovisual e, por sobre tudo, nos ajuda a compreender o porque (a causa) destas escolhas estéticas. Então, o que significa hoje a experiência estética do filme *Entreatos* depois do “mensalão”? O que faz, como se comporta um filme do cinema direto, quarenta anos depois, se bruchando sobre a política do nosso país?

A semiose, o significado que o filme adquire no processo diacrônico, se constroe numa dimensão transversal e trans-mediatica, onde o significado

adquire em si o estatuto de uma produção histórica: é um significado datado historicamente. Ao meu ver, a experiência do filme *Entreatos*, de João Moreira Salles, revela claramente este comportamento discursivo mostrando, por contraste, os acertos e desventuras da herança do direto no Brasil.

Quando *Entreatos* estreou, grande parte do Brasil olhou o filme com certo receio, assim como grande parte de nós assistimos emocionados ao relato sobre um anseio político de longa data, então triunfante. Depois de tudo, quem não gosta de um happy end? E, quantas vezes podemos desfrutar, no documentário brasileiro, deste tipo de desenlaces?

Enfim, o público não hesitou em se posicionar perante o relato, de modo espontâneo porque reativavam-se suas ligações civis, políticas. Mas no campo intelectual, dentro do qual incluo nós, pesquisadores e realizadores, ainda há resguardos quando explicitamos nossa escolha partidária, como se política fosse pecado, ou como se ainda existisse alguma finalidade para a auto-censura. Posicionar-se, sem ser uma atitude obrigatória, poderia mostrar uma posição política assumida, ajudando a objetivar circunstâncias, problemas e soluções. Drew não teve dúvidas quando filmou JK em *Primary*, assim como o público também não duvidou do posicionamento do diretor, claro, explícito e até dialeticamente construído quando filmava simultaneamente seu adversário. Porém, nos nossos países, a escuridão dos jogos de poder e uma triste tradição de desilusões democráticas resultaram em posicionamentos difusos, cuidadosos e até duvidosos.

No filme analisado, a escolha das estratégias do direto, com uma câmera atenta, e persistente, articula uma enunciação, diria, discreta, a beira da transparência. E penso que o apagamento desta enunciação pode ser reflexo das experiências do plano político que citei acima. *Entreatos* não foi estreado imediatamente após sua filmagem para não “colar” no contexto eufórico de 2002-2003. Logo após o *mensalão*, Salles também não quis re-estrear, sendo que o filme podia se tornar uma boa ferramenta de debate e um excelente momento

para observar as relações cinema/sociedade. Quarenta anos atrás, o direto implementava um tipo de comunicação ao encontro dos mais rimbombantes problemas do seu tempo, com vocação contemporânea, enquanto no nosso contexto, hoje, esta poética aparece enfraquecida e desarticulada em relação às suas potencialidades, como se nossos debates, problemas e disputas fossem menores. Então, o que significa esta experiência do direto, no Brasil, hoje? A virada da história política de 2005 afetou a leitura que havíamos feito do filme. Este trabalho focaliza e analisa o funcionamento social do filme.

Assim, grande parte das leituras que se fizeram de *Entreatos* na sua estréia consideravam que este tinha chegado para reviver a A FESTA do governo - ainda na conjugação de uma promessa -, tempos da esperança de um governo popular e de centro-esquerda. Por ex., Carlos Merigo, do site *Adoro Cinema*: “Foram duas horas de um conteúdo fascinante, enriquecedor e, sempre, apenas observador”.

Mas outros críticos, como Luiz Oricchio, do Estadão, afirmavam:

Há momentos de saia-justa registrados no filme, sendo o mais significativo aquele em que José Dirceu estranha a presença de cineastas na intimidade da campanha e pergunta “Quem é esse pessoal?” O secretário de Lula, Gilberto Carvalho, responde que é gente de confiança, fazendo um filme autorizado pelo próprio candidato, e a fita de gravação é guardada todo dia num cofre. Cético, Dirceu responde: “Se você soubesse o que eu tenho de outras campanhas, você não falaria isso, Gilberto.

Dois anos após a estréia, o filme tornou-se um objeto arqueológico, um documento esqueçado, prova do fracasso de uma experiência política, prova das limitações que o cinema documentário sofre quando se aferra parcialmente a uma estética, prova do aspecto socio-lingüístico da construção do sentido, ainda mais com a história contemporânea como objeto.

É necessário voltar a compreensão do regime documentário sugerida por Renov. Como e por quê a significação deste filme mudaram? Como entender o mistério da escolha das datas da estréia e da não re-estréia? Como teria sido a recepção de público e crítica se o filme tivesse sido estreado hoje? Será que teria sido estreado? Que relação tem este fenômeno fílmico com a experiência do direto? Onde ficou, exatamente, o termo DIRETO nesta experiência? Que classe de papel fez este câmara? Foi HEROICO?

Retomo a noção de herói tal como delimitada por Giulio Carlo Argan no seu livro capital *Clássico e moderno*. O HEROI, segundo Argan, sofre uma modificação substancial a partir da Modernidade inaugurada no século XVIII. O HEROI CLASSICO era atemporal e representava, alegoricamente, os valores morais numa sociedade onde a ética pertencia ao domínio da infinitude, e cujos heróis representavam valores permanentes, que não mudariam com o tempo. Eis o Horacio romano no ato da jura na pintura de David, mais de 10 séculos depois de sua existência real mas, ainda, significando. Era o neo-clássico.

Argan explica, com percepção aguda, como esta mesma noção de HEROI se desloca no sentido da *contingência* a partir da modernidade - nos termos do emérito professor de filosofia da UNICAMP, Zeljko Loparic, chamou de *éticas da finitude*. Para Argan, o HEROI MODERNO abandona os territórios da eternidade, da infinitude, da permanência, e torna-se heróico já não mais pelas suas qualidades morais e, sim, pela sua capacidade de perceber seu próprio valor histórico, e assim interferir na historia do seu local, no momento certo. Há um quê de arrojo e oportunismo nesta visão dinâmica e singular do heroísmo pois trata-se de uma ética da finitude, uma pragmática daqueles mesmos valores, mas que leva o heróico ao terreno da contingência. O HEROI passa a ser alguém que, se numa hora foi exemplar, noutra pode-se tornar ate o causante das suas próprias tragédias.

Enfim, sujeito heróico (sujeito da câmara ou sujeito espectador) pode, na nossa modernidade, estar sujeito a mudanças que outrora eram impensáveis.

Assim, penso que as características enunciativas do filme refletem uma grande pergunta do campo intelectual sobre como controlar e limitar as posições e expectativas de uma narração enquanto abordagem do real?

Não faço mais que destacar o caráter contingente da significação de *Entreatos*, propondo uma compreensão contextualizada dos fenômenos fílmicos, provando a insuficiência das análises meramente textuais e demandando posicionamentos (dos cineastas tanto quanto dos pensadores da comunicação), posicionamentos mais definidos, ágeis e *heróicos*, menos alienados nas suas esferas de especialização. Depois de tudo, cair na areia da comunicação é parte vital do exercício dos nossos direitos cidadãos. Ao meu ver, lembrar de *Entreatos* nos tempos de mensalão traz esta mensagem.

Mas voltemos a análise daqueles três aspectos, o textual, o institucional e a recepção do consenso público, numa dimensão comparativa em relação ao *Primary* de Drew.

A experiência do cinema direto trazia com força inaugural um relacionamento forte entre cinema e TV. O direto nasceu não somente pelas virtudes tecnológicas das novas câmeras e aparelhos de captação do som, assim como por este correlato de significados entre cinema e televisão. O DIRETO -lembramos o significado simples deste termo - permitia ao cineasta chegar diretamente ao seu sujeito (me perdoem a redundância), sem a direção, sem o roteiro, sem os diversos deferimentos das câmeras de 35mm, assim como, por outro lado, sem o atropelo superficial da experiência do AO VIVO, imediata e praticamente sem montagem, da TV. A imediatez da TV comercial, naquela década, absolutamente dominada pela maquinaria da indústria cultural, não deixava - assim como não deixa - espaços para o posicionamento do sujeito, fato tão sensivelmente diagnosticado e analisado por Benjamin quando opõe INFORMAÇÃO e NARRAÇÃO, COMUNICAÇÃO e ARTE.

O CINEMA DIRETO era produzido e distribuído pela TV pública, permitia

uma aderência maior sem engolir a capacidade política do produtor da mensagem, que trabalhava nas fronteiras da indústria da informação, e até invertendo a perspectiva ideológica dos mass media, criando espaço para a pluralidade, para a polifonia dos setores, e levando sujeito e infra-estrutura da produção à assunção clara do seu julgamento político e histórico, tornando-se consciente ambos, realizador e espectador. Se a TV provia a informação imediata, o direto complementava a leitura do cidadão com uma abordagem mais profunda, extensa, e emocionalmente mais intensa.

A experiência de *Entreatos* resulta, pela negativa, eloqüente da nossa produção audiovisual e seu não engajamento atual. Como esta sendo a herança do direto no Brasil? Salles filmou um cinema direto sem TV; estreou dois anos após, tirando o filme dos processos mais críticos da leitura. Produzir direto nestas condições é quase uma contradição histórica que diz muita coisa com respeito a desarticulação política do campo intelectual em relação aos processos de significação política da nossa sociedade como um todo. Lula, muito mais consciente do devir histórico, declarou, tal como Salles cita em entrevista realizada por Alessandra Bastos e Spensy Pimentel, da Agência Brasil, em 2004:

João Moreira Salles - Você já sabe? Foi o Gilberto [Carvalho, chefe de gabinete do presidente Lula] que levou o Eduardo [Coutinho] e eu lá. Foi muito bacana, porque se confirmou uma coisa que eu ouvia e não da boca dele: que ele não viu o filme. E ele não viu o filme por uma razão extraordinária, muito positiva.

Ele disse: "Olha, eu não quero ver porque sei que vou ter muitos problemas. Vou dizer que naquela época, há dois anos, isso que eu disse não tinha o sentido que tem hoje. Entende? Essas coisas mudam, principalmente com alguém que está no poder, eu diria que isso me incomoda um pouco, aquilo lá não sei..."

E continuou:

Estou repetindo palavras do Lula. “E isso pareceria censura, e eu não acho que devo e posso censurar, eu disse mesmo as coisas que estão lá. Vocês não inventaram, eu disse mesmo. Eu dei a vocês a liberdade de fazer o filme e vocês têm essa liberdade de fazer o filme até o fim. É absolutamente extraordinário.

Salles elogia o risco assumido pelo presidente e sua equipe,

Eles se arriscaram muito, e acho isso muito bacana.

Em cada uma destas citações podemos observar como se considera a relação poder/discurso, como se desenha o papel da liberdade expressiva como modo de fortalecer os processos de consciência, o elogio ao risco de um posicionamento enunciativo e político assumido. E cabe perguntar: e o diretor, arriscou-se?

Mais uma diferença marcante com respeito ao cinema direto de quarenta anos atrás. Drew operava sua câmera e controlava a montagem. O “retiro” do filme para sua montagem esconde, por detrás de justificativas tecnológicas - agora sim bem na sintonia do discurso ideológico do mais estrito cinema observacional -, um desconhecimento da impossibilidade de não ser histórico. Sempre somos históricos. Porque então, o que queria Salles deste filme?

Entendo que foi uma tentativa de fazer do mais novo presidente do Brasil uma figura heróica, mas dentro da noção clássica do termo. A ótica do filme, neste sentido, é quase monumental, quando o próprio sujeito retratado, assim como a equipe de cineastas e até o próprio filme resultante, estão impregnados de sentidos historizados, que se revertem e caducam, fato hoje mais do que comprovado quando vemos o mesmo filme e compreendemos outras dimensões da nossa realidade política, exigindo novos posicionamentos. Aquele momento do Dirceu, hoje, pode ser tido como uma confissão.

Ao meu ver, não tem como ser ausente e, neste sentido, o direto já foi bem superado por experiências como a interação e, atualmente, o documentário performativo. Esta pretensão de ausência em tempos de euforia democrática nacional revela, pela negativa, uma experiência através da qual se mostram os aspectos mais sinistros do nosso perfil ideológico (“sinistro” no sentido psicanalítico do termo, aquele “perigo familiar”) tanto dos sujeitos filmados quanto do realizador envolvido.

Não adianta esconder nem menosprezar tanto a mesma imagem quanto a platéia. Na mesma entrevista, Salles realiza julgamentos de valor com respeito a imagem, utilizando termos como “piorado” ou “novo” - este último sendo capital para a compreensão da indústria cultural, como bem delatou Frankfurt. Vejamos:

Qual o problema de uma cena pública, de um comício com cem mil pessoas? Em primeiro lugar, o Walter Carvalho estaria naquele palco disputando um lugar com outros cem cinegrafistas. Portanto, a nossa imagem seria sempre muito degradada em relação à verdadeira experiência de estar em um comício. São cem mil pessoas gritando, é uma coisa de grande intensidade... A imagem não consegue estar à altura dessa intensidade.

Quando você põe isso no filme, é um mero registro de uma coisa que, na verdade, foi muito maior no momento em que foi vivida. É como o Carnaval ou o Maracanã cheio vistos pela televisão, não é a mesma coisa, é pior. Eu não acho que um documentário possa ser feito com imagens que sejam o reflexo piorado do que foi o momento vivido.

Por um lado, existe uma concepção mimética, mas é pejorativa (a imagem é um reflexo piorado); do outro, se desconhecem os atributos da montagem para, digamos, recuperar este prejuízo, quando o direto faz dela uma operação central para a significação.

Outro problema dessas cenas públicas é que elas já são muito conhecidas. Era o que você via todas as noites no Jornal Nacional e, principalmente, no programa político do horário gratuito. Não tem muita novidade ali e roubava tempo dessas cenas que me parecem extraordinárias

Não tem *novidade*? Tudo discurso oficial tem, no mínimo, duas caras, e assim podemos pensar, o mais tangencialmente possível, a tênue posição política de uma equipe que se sente 'relator ingênuo e transparente' de um momento partidário.

E esse filme hoje, visto dois anos depois de ter sido gravado, é um filme muito atual, porque deixou para trás todas as questões mais miúdas, que tinham a ver com aqueles dias específicos, com aquela campanha em São Paulo, e privilegiou questões que são mais perenes, porque o Lula não fala da campanha no meu filme.

Mas o filme só fala da campanha. Declaração que considero ato falho revelador deste desejo de ausência tão bem plasmado pela opção do direto. Será que este fenômeno fílmico pode ser explicado, então, por mero saudosismo estético, ou por uma aderência parcial à experiência norte-americana? Salles diz que Lula não fala da campanha no seu filme, mas esquece que o filme fala por si, que os espectadores foram reviver o processo eleitoral da campanha, e que o sentido do filme é por si só histórico e datado

Qual é o receio de entrar no JOGO DOS SETE ERROS através de uma produção, qual o problema? Porque o filme deveria ser perfeito, atemporal e a-histórico? Por que deve ser meramente monumental e comemorativo? Para não se tornar VELHO e HISTÓRICO? Acaso conseguiu deixar de Sê-lo?

Neste sentido meu esforço quer chamar ao debate da necessidade de pensar o audiovisual no seu sentido mais abrangente, o trans-mediático, porque assim é o horizonte de leitura dos formadores de opinião e do público em geral, que assiste TV enquanto vá ao cinema e lê inúmeros blogs, construindo seus sentidos na areia democrática.

Compreender o cinema direto e seus problemas ideológicos como expressão do pragmatismo positivista e analítico americano é possível e já bem estudado por mestres como Marsolais e Predal; do outro lado, desenvolvia-se a superação do direto através da virada ética que trouxeram a interação e o cinema-verdade. Mas num contexto político como o nosso, produzindo comunicação, contexto instável e dinâmico como poucos, como prescindir do lugar do sujeito sem pensar a origem social de quem dirigiu? Como pensar esta situação ao considerar o pensamento de Bourdieu e sua concepção do Campo Intelectual como dominado dentro do Campo de Poder?

Se Salles é dos poucos documentaristas que com coragem abordaram as questões e problemas mais atuais das nossas grandes cidades, como em “Notícias de uma guerra particular, nesta experiência revela a complexidade ideológica da nossa produção audiovisual. Hoje temos uma outra posição, ao meu ver resistente e muito mais criativa, que dirigiu produtivamente as experiências do direto e do cinema-verdade. Esta modalidade narrativa foi gerada nos interstícios dos sistemas de produção (tv, cinema e vídeo) e penetrou todas as mídias audiovisuais, uma vertente da produção que assume e compromete o sujeito da enunciação, e utiliza o fazer fílmico como processo de consciência e como técnica de si, numa dobra que faz do cinema uma (feliz e perfeita) incompletude de sentido: o cinema performativo que, sem ser melancólico, corre atrás dos prejuízos de uma sociedade castigada pela falta de memórias mais orgânicas.

Referências bibliográficas

LOPARIC, Zeljo, *Ética e Finitude*, SP: Editora Escuta, 2004.

RENOV, Michael, *Theorizing Documentary*, NY: Routledge, 1993.

1. Esta pesquisa é financiada a través de Bolsa FAPESP de pós-doutorado no país.

A Participação de comunidades na realização de documentários¹

Clarisse Alvarenga (mestre em Multimeios, Unicamp)

Desde a segunda metade da década de 1990, é possível identificar a eclosão de experiências de moradores das periferias dos centros urbanos e interiores brasileiros no universo das imagens em movimento. Chamaremos e essas experiências de vídeo comunitário. Nosso objetivo neste artigo é levantar elementos que possam nos auxiliar na pesquisa e leitura de trabalhos realizados dentro desse contexto, a partir da análise de dois filmes. O primeiro deles, *Shomõtsi* (2001), foi realizado dentro do projeto Vídeo nas Aldeias², uma iniciativa que surge dentro do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), em São Paulo, em 1987, e, em 2000, torna-se organização independente com sede em Olinda (PE). O aspecto mais recente dessa proposta envolve a formação de realizadores indígenas, que gravam e editam vídeos assinados por eles, a partir da participação em oficinas ministradas pelos coordenadores do projeto, Mari Corrêa e Vincent Carelli. O segundo filme *Maravilha Tristeza* (2001) transcorrem em um contexto urbano, mais especificamente na periferia da cidade de São Paulo, na Cohab Raposo Tavares, dentro do projeto Oficinas Kinoforum³, iniciativa que consiste em desenvolver oficinas de vídeo na periferia da capital paulista, desde 2001.

É preciso observar, de saída, que a forma como são produzidas as imagens do vídeo comunitário diferencia-se daquela como são produzidas, historicamente, por documentaristas, imagens do povo com a proposta de representá-lo. No caso do vídeo comunitário observa-se um tipo de produção compartilhada, motivada

por oficinas de vídeo⁴. A partir das oficinas, os cineastas vão, ao invés de construir com sons e imagens um discurso sobre o outro, formar a comunidade num conjunto de técnicas de realização, lançando mão, para tanto, da projeção de filmes, de dinâmicas de gravação e de discussões sobre as imagens gravadas. Por parte dos realizadores das comunidades, eles passam a estar a um só tempo dentro da comunidade, ao negociar internamente, com os seus pares, que imagens querem mostrar e como vão mostrar, e fora da comunidade, atuando como documentaristas.

Outro aspecto que vale ser mencionado é que cada filme comunitário é feito tendo em vista um determinado tipo de exibição, sendo que em geral os espectadores desses trabalhos se localizam nas vizinhanças de onde ele foi realizado. Um filme pode ser feito para ser mostrado num centro comunitário, numa determinada reunião em um pátio de aldeia, por exemplo. Mas, não podemos deixar de observar a possibilidade desses trabalhos seguirem um circuito tradicional identificado nos festivais de cinema e vídeo e nos programas televisivos visto que recentemente muitos desses vídeos têm sido mostrados dentro desse contexto.

Sugiro que para tratar o atual vídeo comunitário se pense não na palavra que se pretende dita pelo povo (BERNARDET, 1985), como se almejava no passado, mas que se pense na possibilidade da experiência de compartilhamento de uma filmagem nos mostrar como podem ser alteradas nossas categorias analíticas sobre os outros e suas experiências e deles próprios sobre as experiências deles, o que nos indica, de certa forma que o documentário dentro desse contexto nos apresenta mais a nossa incapacidade de saber exatamente quem somos, até onde vamos e quem filmamos, até onde podem ir e em quê podem se transformar, do que um artifício que nos permitiria supostamente responder a estas questões.

O filme *Shomõtsi* está concentrado na atuação videográfica de Valdete, um realizador indígena Ashaninka que retrata seu tio. O tio de Valdete é um homem que vive sozinho (sem uma mulher) e por isso é alguém estranho aos demais índios da aldeia, onde estão aqueles que vivem em conjunto. Ele é acompanhado

em seu cotidiano e durante uma viagem à cidade com a intenção de receber sua aposentadoria. Durante a experiência da viagem, o que acontece é justamente a vivência, por parte do realizador indígena, do estado de solidão, em princípio, circunscrito ao seu tio.

Essa vivência é aprofundada devido a um imprevisto: o dinheiro da aposentadoria está atrasado, ainda não chegou na cidade. Com isso, eles decidem improvisar um acampamento um tanto precário na beira de um rio. A espera pelos recursos, que não chegam, ali naquela periferia da cidade onde se instalam acaba gerando um tempo mais lento, com o qual tanto o personagem do filme como o próprio realizador têm que conviver e é neste momento de silêncio e espera que a solidão do tio contagia Valdete e o seu filme.

Finalmente, o dinheiro da aposentadoria é pago. Shomõtsi frequenta o comércio local e gasta o que havia ganho rapidamente, comprando mercadorias em um armazém da cidade. Comenta para a câmera que o dinheiro tão esperado foi embora rápido demais, o que não chega a imprimir no filme um tom de crítica social, apesar disso estar presente de forma indireta nas imagens e até mesmo aprofundar o sentimento de desamparo já aberto pelo sentido da solidão experimentado anteriormente.

O filme se inicia e termina com a voz over de Valdete. No início ele nos apresenta o tio, dizendo que Shomõtsi é o nome de um passarinho que constrói seu ninho distante do mundo. Ao final, ouvimos ele dizer que está feliz de terminar mais um filme e voltar para casa. Nesse trabalho, a voz over é usada de maneira totalmente distinta daquele uso que nos explicou a reação dos Nambiquara face à sua imagem no ritual de emancipação de uma adolescente em *A Festa da moça* (1987), primeiro filme do Vídeo nas Aldeias, dirigido ainda pelos coordenadores do projeto, sem a participação dos índios no processo de realização.

Em *Shomõtsi* a narração não é usada para explicar as reações dos índios ao tomarem contato com suas imagens e nem mesmo para mostrar como a

identidade de uma determinada etnia poderia ser retrabalhada pelas imagens do vídeo. Procedimento comum no passado, a narração afastava os índios do filme, colocando-os no papel de objetos de estudo.

Diferente disso, a narração desse filme sugere a relação direta do realizador indígena com os recursos do vídeo, o que, todavia, não pode ser confundido com uma relação direta ou mais direta com o real do que aquela que segue um documentário autoral. O fato é que a voz no filme nos apresenta a uma explicação totalmente específica, quase afetiva, do cineasta em relação ao filme e aos seus personagens. Explicação que não dá margem a generalizações estruturais, embora o filme em seu movimento não deixe de arrastar todas as outras solidões existentes sobre o mundo.

Acreditamos que, no caso do vídeo comunitário, tal como queremos abordar essas experiências, podemos considerar que não se trata de uma comunidade única e preexistente a ser retratada ou explicada de acordo com um determinada categoria de conhecimento, mas de algo como uma “comunidade do filme” (ALVARENGA, 2004), ou seja, um grupo que se cria – e se recria – em torno da realização do filme. No caso do filme *Shomõtsi*, é sintomático nesse sentido que Valdete tenha escolhido fazer um filme não para mostrar como os índios vivem na aldeia Ashaninka, mas que tenha optado por fazer um filme no qual ele está ao lado do tio, um parente que lhe é estranho e com o qual entra em relação pela experiência da viagem e das gravações.

Nesse caso, a diferença não está apenas entre a comunidade e o cineasta de fora. A diferença está dentro da própria comunidade, como no caso de Valdete e seu tio, das relações entre a comunidade e os recursos do vídeo e assim por diante. O importante, como já mencionei, não é uma oposição entre um e outro, entre um tipo de representação de um e de outro, mas justamente o descentramento dos olhares envolvidos na realização do filme. Trata-se da possibilidade de um olhar descentrar o outro ou a si mesmo a partir da proposta colaborativa de realização do filme.

O que me parece importante sublinhar é apenas como podem se tornar desestabilizantes determinadas misturas de olhares, nos quais os sujeitos, a partir da experiência do filme, desfazem e recompõem as suas relações, bem como as relações entre os modos de fazer, os modos do ser e os modos do dizer, que definem a organização sensível de um grupo social, as relações entre os espaços onde se faz tal coisa e aqueles onde se faz outra, as capacidades ligadas a esse fazer e as que são requeridas para outro, o que certamente reflete na organização sensível do filme.

Não estou tampouco preocupada em denunciar que atrás do modo como as comunidades lidam com o vídeo está localizada uma determinada técnica cinematográfica, que no caso do Vídeo nas Aldeias está claramente vinculada ao Cinema Verdade. Digo isso para evitar que surja uma crítica simplista que aponta a manipulação onde se esperaria um olhar do outro, ao passo que é justamente a mistura de olhares, nem sempre harmônica, é que diferencia o vídeo comunitário dos demais documentários. Na verdade, esse processo de descentramento não independe das técnicas que o envolve, mas será alterado em função da técnica que o sustenta. Quem sabe os índios do Vídeo nas Aldeias não estivessem fazendo videoclipes, publicidade ou jornalismo sensacionalista, se as oficinas não estivessem voltadas para a prática do Cinema Verdade?

A impossibilidade de gerar um significado único para as histórias contadas pelo vídeo comunitário se evidencia também em *Maravilha tristeza*, nome pego emprestado de uma rua na Cohab Raposo Tavares, periferia de São Paulo, onde o vídeo foi realizado. A proposta do vídeo é claramente questionar o porquê dos nomes dados às ruas do bairro.

O vídeo começa com uma seqüência de tomadas de placas de nomes de rua. Nas placas é interessante como além da estranheza dos nomes, podemos verificar também que incide sobre eles uma variedade de intervenções físicas. Em alguns momentos é como se o nome da rua tivesse sido apagado, modificado manualmente, sendo que essa interferência chega a dar uma outra

forma para a placa. Podemos observar também que além da particularidade da maneira como se apresentam essas placas nas ruas, o entorno dessas placas também apresenta uma série de inscrições como rabiscos, pichações, paredes descascadas e placas publicitárias.

Essa forma de marcar fisicamente as placas, que, supõe-se, seriam as mesmas em toda a cidade, já apresenta em si uma introdução àquilo que o vídeo vai desenvolver a partir de entrevistas aos moradores da região: a forma nada previsível e bastante singular como a comunidade atribui seus nomes, os interpreta e os altera.

Uma das entrevistadas diz que mora na rua Cachoeira do Jacu, mas quando vai fazer compras, em geral as pessoas entendem Cachoeira do Caju e ela prefere deixar por isso mesmo a explicar o nome real. Outro morador, Manoel João, diz que não tem o mesmo problema, pois a rua onde mora leva o seu nome próprio, “melhor do que colocar o nome da minha mãe”, completa. Um terceiro morador afirma que a rua Cachoeira dos Arrependidos foi assim nomeada porque alguns moradores achavam que as pessoas que haviam se mudado pra lá estavam arrependidas do que fizeram. Uma outra pessoa diz que é culpa do PT, outra que os nomes ficaram assim porque as pessoas não participaram quando as ruas foram batizadas, tanto é que os nomes das ruas das pessoas que participaram são positivos, entre eles Cachoeira das Flores, Vida Nova e Rio da Paz.

Em seguida, em meio ao quiprocó, um outro moderador recoloca uma nova questão: diz que na verdade na rua Rio da Paz de paz mesmo não tem nada porque só rola fofoca, o que nos faz duvidar da legitimidade de todos os nomes independente de serem agradáveis ou não. Ao final, todos os depoimentos terminam com uma pergunta do entrevistador sobre o porquê da reincidência do nome “cachoeira” em várias das ruas ao quê a entrevistada nos diz que acha que seria porque cachoeira “dá idéia de imensidão, fartura”, o que dobra o sentido novamente sobre si mesmo e oferece uma possibilidade de crença, ali mesmo onde tudo fora colocado em xeque.

É interessante observar que seria improvável a presença física de uma cachoeira dentro do traçado urbano de São Paulo. No entanto, percebe-se que essa imagem convive com os moradores da Cohab Raposo Tavares, tornando-se presente subjetivamente naquele local, através de sua inscrição como nome de rua, em uma sinalização de placa de trânsito, que também se faz presente em todo o restante da cidade.

Um dos desafios analíticos que reside no trabalho com o vídeo comunitário está em não tomar essas imagens apenas como uma auto-representação do outro que poderia ser posta em oposição ao olhar de fora, do cineasta, mas também sem deixar de enxergar nessas manifestações videográficas traços da diferença, no que diz respeito à presença de um e de outro. Dar um sentido único para essas imagens seria reduzi-las, visto que, ao meu ver, no vídeo comunitário o que está em jogo é a possibilidade da manifestação de um certo sentido pendular decorrente da falta de uma explicação única que nos permitiria agrupar o ponto de vista de todos aqueles envolvidos na realização do filme e que faz com que o filme desenvolva um discurso muitas vezes provisório, não definitivo, que suspende por hora nossa pretensão de explicar o outro e as garantias sobre o que vemos.

Referências bibliográficas

ALVARENGA, Clarisse e HIKIJI, Rose Satiko. "De dentro do bagulho" – o vídeo a partir da periferia. In *Sexta Feira - Antropologia, Artes, Humanidades*, n. 8. São Paulo, Editora 34, no prelo.

ALVARENGA, Clarisse. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Campinas, 2004. Dissertação (mestrado em Multimeios), programa de pós-graduação em Multimeios, Unicamp, mimeo.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineasta e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985].

FRANÇA, Luciana Barroso Costa. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão – Etnografia de um filme documentário*. Belo Horizonte, 2003. Monografia (graduação em Ciências Sociais), departamento de Sociologia e Antropologia, UFMG, mimeo.

NICHOLS, Bill. *Blurred boundaries - Questions of meaning in contemporary culture*. Indiana University Press, 1994.

_____. *Representing reality*. Indiana University Press, Indianapolis, 1991.

NICHOLS, Bill. *Representing reality*.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*, São Paulo, 2001. Tese (doutorado em História), programa de estudos pós-graduados em História, PUC-SP, mimeo.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional*. Vol. 2. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos - o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus editorial, 1989.

-
1. Esta comunicação foi apresentada no IX Encontro da Socine, na mesa "Documentário", da qual participei juntamente com os profs. Fernão Pessoa Ramos e Március Freire. Agradeço a ambos pelas contribuições que deram a este trabalho.
 2. Sobre o projeto Vídeo nas Aldeias ver o artigo de Evelyn Schuler, publicado na *Revista Sexta-Feira*, São Paulo: Editora 34, nº2, ano 2, abr. 1998, p. 32-41; um segundo artigo que avança nas questões apresentadas por Schuler, desta vez de Mateus Araújo Silva, publicado na revista *Devires*, Belo Horizonte: Fafich-UFMG, nº O, dezembro de 1999, p. 27-39; o artigo de Ruben Queiroz Caixeta publicado na revista *Geraes*, Belo Horizonte: Dep. de Comunicação Social, nº 49, 1998, p.44-49; e, finalmente, o catálogo editado por ocasião da retrospectiva do projeto realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em abril de 2004.
 3. A Associação Cultural Kinoforum, produtora que realiza, entre outros projetos, o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo - evento que acontece desde 1989 -, deu o primeiro passo na direção das oficinas de vídeo que hoje oferece em várias regiões da cidade, em 2000, quando fez sua primeira exibição de curtas-metragens em Capão Redondo. O festival, quando entra em cartaz, anualmente, ocupa um circuito composto de oito a dez salas de exibição de cinema e vídeo localizadas no Centro da cidade. Com a exibição em Capão Redondo buscava estender a outras áreas da cidade sua programação, sobretudo os filmes que compõem a mostra "Panorama Brasil", destinada aos filmes brasileiros recentes. Todos os vídeos produzidos dentro das oficinas Kinoforum estão disponíveis no site <www.kinoforum.org.br>
 4. Rose Satiko e eu desenvolvemos essa e outras questões no artigo que compartilhamos (no prelo) e que apresenta aspectos da pesquisa de campo que Satiko realizou para seu pós-doutorado em Antropologia (USP, 2005) associados a questões levantadas em minha pesquisa de mestrado no departamento de Multimeios (Unicamp, 2004). In: ALVARENGA, Clarisse e HIKIJI, Rose Satiko. "De dentro do bagulho" – o vídeo a partir da periferia. In *Sexta Feira - Antropologia, Artes, Humanidades*, n. 8. São Paulo, Editora 34, no prelo.

Sob a névoa da inteligência

Paulo Menezes (USP)

Para Ana Lúcia

Sob a névoa da guerra começa com uma cena em preto e branco que mostra, no palco de um grande anfiteatro, uma pessoa que pergunta à platéia em tom professoral se a altura do quadro que está à sua direita está boa, se as televisões já estão prontas, para então poder começar o que parece ser uma aula magna, cujo tema ainda não sabemos. O subtítulo *11 lessons from the life of Robert McNamara* não nos aponta para o assunto desta aula mas, intercalados com os letreiros, veremos uma série de imagens de navios, aviões e armamentos sugerindo que iremos aprender algo sobre guerras.

A seguir, um outro personagem, mais idoso, agora em planos coloridos, fala com alguém que está por trás das câmeras em um tom que nos remete diretamente àquele da primeira cena: primeiramente pergunta se pode ouvir o volume da voz do entrevistador para saber se está bom; depois, afirma que se lembra exatamente da sentença que falava quando foi interrompido mas que não vai repeti-la. Formula, como o anterior, perguntas organizativas em direção ao seu “público”, neste caso o próprio diretor do filme, Errol Morris. Lá, como aqui, não quer deixar dúvidas *Who is in charge* daquela longínqua “aula” sobre a guerra e das explicações sobre ela que constituem o âmago do filme que vamos em seguida ver.

Sua primeira fala é contundente: “Qualquer comandante militar que é honesto consigo mesmo, ou com quem ele fala, vai admitir que cometeu erros na aplicação de poder militar. Ele matou pessoas, desnecessariamente (...) centenas, milhares, dezenas de milhares, mesmo centenas de milhares... Mas ele não destruiu nações. Jamais repita o mesmo erro duas vezes, aprenda com seus erros. Nós todos fazemos isso. (...) Mas não há tempo para aprender com armas nucleares. Basta um erro e você destruirá nações (...)”

Um filme antigo nos remete à época de McNamara no pentágono. A cena, agora, é feita por uma clivagem de opiniões que o colocam, para alguns, como o melhor secretário de defesa que os Estados Unidos já tiveram, o primeiro civil a ter controle do poder militar americano, enquanto, para outros, como um pilantra, um IBM com pernas, um ditador arrogante, clivagem esta que o filme se exime de discutir e, por que não, de tomar partido.

Iremos, como em Foucault (1971), buscar a tessitura de discurso que surgirá da narrativa fílmica da mesma forma que, como Sorlin (1977, p. 237-245), buscar compreender a construção dos personagens e os sistemas relacionais que estão materializados nas relações sociais no filme. Iremos, portanto, prestar atenção em *quem é* o McNamara que Morris vai *construir* para nós por meio de suas imagens.

1962. Manchetes de jornal mostram vários elogios ao secretário de defesa: inteligente, o melhor, revolução no pentágono, preciso, eficiente...

O método discursivo principal utilizado por Morris é o da entrevista, o que remeteria, em termos de Nichols (1991, 2001), ao modo interativo (participativo) de documentário. Neste caso, temos uma entrevista onde McNamara narra e dá sentido à sua própria vida, fundada na frase que ele pronuncia logo após seu interlúdio sobre a guerra: “com 85 anos eu tenho idade para olhar para trás e tirar algumas conclusões sobre meus atos. Meu lema tem sido, tente aprender, tente entender o que houve. Tire lições e as passe à frente”.

A narração que McNamara faz de sua vida e do sentido de seus atos funda-se em duas ordens de legitimações, ambas problemáticas: de que o tempo da história é um tempo cronológico que se desdobra de maneira seqüencial, junto com os seus sentidos; de que a memória é o resgate dos sentidos congelados no tempo de sua efetivação. Assim, a primeira legitimação se funda na proposição de que sua idade permite-lhe melhor discernir os sentidos de seus atos passados, na constituição do que poderíamos chamar aqui de uma Verdade Cronológica. A segunda, de que ele seria a melhor pessoa para falar de si mesmo, portador, portanto, de uma Verdade Intelectual sobre si próprio.

Benjamin(1985) nos mostrou que o que se poderia conceber como eternidade era justamente a incessante ressignificação do que se entende por “passado” pelo presente. Nesta direção, é o presente que comanda a atribuição de sentido aos atos e fenômenos, é nossa escala de valores *atuais* que comanda esta reconstituição de sentidos, e olhar o passado é refigurá-lo com os olhos do presente e não singelamente “descobrir” sentidos originais ali congelados. Da mesma forma, não se pode esquecer que uma pessoa reconstrói sua própria vida a partir do presente dando-lhe uma coerência e uma organicidade que é fruto apenas da lógica interna de sua reconstrução.

Essas problemáticas legitimidades encontram seu par em um artifício narrativo utilizado por Morris. A câmera do diretor é especial, fundada em longos planos, entrecortados por pequenos sobressaltos na imagem, o que lhes dá agilidade, tomados em sua maior parte em close fechado, que mostra apenas 1/3 do rosto de McNamara, o que vai causar no espectador a estranha sensação de intimidade de uma conversa olho-no-olho. Assim, o relato de McNamara adquire um tom confessional, que funda, na tradição cristã, a alusão a uma verdade, agora filmica, pois que confessada. Os pequenos recortes da montagem das imagens, alinhados por uma continuidade da voz da narração, causam a impressão poderosa de que nosso “entrevistado” fala sem parar, sem perder o fôlego, sem respirar. Esse artifício aumenta ainda mais a legitimidade da fala de McNamara,

pois dá uma vitalidade impressionante para seus 85 anos, redobrando visualmente a agilidade mental que ele já expressava pela fala.

Descobrimos, inicialmente, que McNamara vem de uma família remediada, pois estudava em um barraco de madeira em sua infância. Sabemos também que ele queria estudar em Stanford, mas, por não possuir recursos, teve de ir para Berkeley. Lá, por esforço pessoal, ficou em segundo lugar e conseguiu ir, então, para Harvard. Quando teve seu primeiro filho, pagou o custo do parto (U\$100) em dez prestações. A construção de Morris nos representifica¹ McNamara como o perfeito *self-made man*, expressão incontestada, polida e brilhante do *American Way of Life*.

Na Faculdade, gostava de filosofia, principalmente de ética e de lógica. Na 2ª Guerra fez parte do setor de estatística da Força Aérea, onde descobriu que 20% das missões de bombardeio em solo europeu abortavam antes de atingir os alvos. Descobriu também que os B-29 eram muito ineficazes, pois voavam mais alto do que outros bombardeios, seguros contra a artilharia antiaérea às custas de um aumento acentuado da imprecisão de suas bombas. Da mesma forma, Morris ressalta a “inteligência natural” de McNamara que se lembra da alegria pelas ruas com o fim da 1ª Guerra, quando tinha apenas 2 anos.

Tira primeiro lugar nos testes para ir trabalhar na Ford, onde pesquisa a produção de carros mais econômicos e mais seguros, propondo melhorias em seus interiores para amenizar os efeitos de uma eventual batida (volantes e painéis mais macios, cintos de segurança), permitindo-lhe salvar em torno de 20.000 vidas por ano.

Esta proposição engrandecedora de Morris/McNamara, para ser filmicamente mais sólida, precisa de um contraponto discursivo que não tarda a aparecer, materializado na figura do general LeMay. É interessante ressaltar que ele está lá não só para dar solidez às proposições de McNamara, mas também para, por contraposição, afastá-lo dos efeitos e das decisões tomadas a partir de

seus estudos estatísticos “puros”. Nessa direção, é LeMay o responsável pela ordem de bombardear Tóquio, como também foi ele que, contrariamente à sua opinião, queria invadir Cuba de qualquer jeito.

Assim, McNamara é construído, pelas lentes de Errol Morris, em uma chave anti-militar e anti-bélica. No caso dos B-29, o que ele procurava era uma estratégia eficaz, “tornar o inimigo fraco”, e não causar mais mortes, o que se aplicava a LeMay. Da mesma forma era contra a invasão de Cuba, e na guerra do Vietnã foi contra o envio de tropas. Por fim, foi também contrário à possibilidade de uma guerra nuclear contra a China.

Assim, o filme constrói sua imagem como a de um homem *firme*: comanda o cineasta que deveria estar entrevistando-o; aparece em uma foto de dedo em riste para nada menos do que Fidel Castro, ao mesmo tempo em que, para aceitar ser secretário da defesa, impôs suas condições pessoais a Kennedy.

Mas, principalmente, como um homem *altruísta*. De origens modestas, transforma-se por esforço absolutamente pessoal no mais jovem assistente de Harvard, com salário de U\$ 4.000, torna-se o primeiro presidente da Ford não originário da própria família, e, quando já acumulava mais de um milhão em ações, troca tudo isso por um salário de U\$ 24.000 por ano para servir à sua pátria como secretário da defesa, num gesto de “grande sacrifício pessoal”. É importante notar que, na ausência de uma escala de valores outra para avaliar a trajetória de McNamara, sua trajetória financeira vem em nosso auxílio para nos mostrar, se não o “tamanho” de seu sacrifício, pelo menos o imenso “preço” que ele custou, símbolo monetário do tamanho de sua “abnegação”.

Por fim, Morris reforça o seu lado humano. Fotos de sua vida em família mostram um McNamara que poderia ser qualquer um de nós, com um bebê rechonchudo no colo, brincando com um boneco na infância, cozinhando para a esposa, nos “melhores anos de sua vida”. Em seus atos, ao contrário do que mostrou Coppola em *Apocalypse Now*, sempre lutou pelo “bem” dos outros, pela

melhoria dos carros, pelo fim das guerras, pelo fim da disputa nuclear. A cena crucial de sua humanização apresenta-se no momento em que ele relembra o episódio da morte de Kennedy. Construída com brilhantismo, contrapõe a narração de Morris às imagens do início de uma entrevista do próprio Kennedy, em câmara lenta. O anúncio de sua morte, relatado por Namara, é acompanhado pelo olhar de Kennedy que se volta para baixo, numa reconstituição fílmica esplendorosa de alguém que é capaz de mostrar pesar pela própria morte. Artifício que ressalta sua importância, pois é contraposto ao rosto de McNamara, com os olhos cheios d'água, tomado pela emoção de suas lembranças. Sensível, pois lamenta a imolação do quaker Morisson sob a janela de seu gabinete.

Nessa direção, apesar de utilizar uma “entrevista”, a construção do filme é completamente objetivista, o que, nos termos de Nichols, poderia ser pensado não mais como um modo *participativo* de documentário, mas, longe disso, como um modo *expositivo*, melhorado e aperfeiçoado. A característica fundamental do modo expositivo, a Voz-de-Deus, deveria ser incongruente com a utilização de entrevistas. Mas, neste caso, pelas mãos e imagens hábeis de Morris, constitui-se uma metamorfose essencial. A Voz-de-Deus que conta a história de McNamara é materializada pela sua própria narração, por meio das duas legitimações acima apontadas que o transformam, a partir da sapiência de sua velhice retrospectiva e do tom confessional da proximidade de seus olhos, no substituto moderno da Voz-de-Deus, o “comentário da voz-de-autoridade” (Nichols, 2001, p. 105), onde o narrador não é mais apenas *ouvido* mas agora também *visto*. Isso aumenta o valor de *Verdade* de seu relato, ao mesmo tempo em que dilui a percepção de que o que vemos está sendo reinventado e reescrito o tempo todo.

Temos, portanto, um McNamara engrandecido, sempre adjetivado positivamente, que mesmo quando erra apresenta a humildade de reconhecer seus erros e com eles aprender. Vemos um McNamara que possui uma trajetória de vida objetiva, onde os cálculos do *self-made man* o afastam dos valores (questionáveis), que ele nunca compartilha, de um LeMay e de um Johnson, amantes de guerra e destruição. Ele, ao contrário, é representificado como

alguém *neutro*, por meio da estatística que funda seus atos, mas também pelo apelo à racionalidade legal quando isto não é suficiente, como no caso da utilização do agente laranja durante a guerra do Vietnã, onde ele não autorizou “nada contra a lei”.

Morris, ao invés de criar tensão em relação aos argumentos de McNamara, faz exatamente o contrário. Por meio de perguntas explicativas, dá a ele todas as possibilidades de expor unilateralmente suas opiniões e defender suas razões sem qualquer contraposição, contraposição essa que não pode, em nenhuma circunstância, brotar de um suposto “horror dos fatos”. Associando-se a isso o tom confessional, na estratégia narrativa, narração e narrativa se fundem, McNamara e Morris tornam-se um só.

Até sobre a guerra do Vietnã vemos algo “insuspeito”, quando ele “aconselha” a retirada de 16.000 conselheiros militares. E também quando ele demonstra “surpresa” pelo fato de terem dado um golpe de estado no presidente do Vietnã, Ziem. “My God! Ele era chefe de Estado, uma autoridade, e foi derrubado por um golpe militar” e que no fundo ele e Kennedy sabiam que de “certa forma tinham ajudado”. A cena, que mostra um grande “espanto” de McNamara e um pesar “sincero”, não encontra nenhum resquício de contraposição, nem de Morris nem de ninguém. Só quem tem na lembrança a tentativa de invadir Cuba na famigerada Baía dos Porcos, ou todos os golpes militares apoiados pelos Estados Unidos na América Latina exatamente naquela época pode sentir a desfaçatez desta construção de Morris.

Nesta direção, o que Morris nos propõe é uma pseudo-crítica das atitudes de McNamara. Pseudo-crítica pois, ao fingir questionar, em momentos absolutamente fugazes, nada mais faz do que, na duração da narrativa, reforçar e solidificar os valores que aparentemente critica. Exemplos não faltam, nas palavras do próprio McNamara: “somos a nação mais poderosa do mundo, mas não podemos usar esse poder econômico e militar de forma unilateral”;

sou contra a guerra nuclear; sou contra a forma de fazer guerras de LeMay; “War/Killing, é o que queremos no século XXI?”

Em contraposição à imagem de reacionário belicoso, Morris nos mostra um grande Homem, firme, decente, humano, altruísta e sincero, que explica e justifica todos os seus atos, que reconhece os seus erros mas os assenta em valores morais mais elevados do que a mera mundanidade do dia-a-dia e da incompreensão.

A narrativa de Morris, e a narração de McNamara, reforça valores e perspectivas absolutamente individuais para explicar e jogar luz sobre os “fatos”, afastando de maneira decidida qualquer dimensão social ou histórica que se possa desejar. A responsabilidade sobre a guerra do Vietnã é do presidente, seja ele Kennedy ou Johnson, e das ações de guerra, de LeMay. Seus atos sempre foram fundados em princípios sólidos: a “Liberdade”, a “defesa” da Nação e da Pátria, a guerra contra a “tirania e a opressão”, a luta “pela segurança e bem estar do povo vietnamita”. Sempre temos, de Morris, o silêncio. Ou a ajuda.

Mas ele não é ingênuo (como poderia ser?) em achar que se pode acabar com as guerras.

Sua 11ª lição é a definitiva sobre esse ponto: não se pode mudar a natureza humana. As guerras não possuem razões históricas, econômicas ou sociais. São fruto desta entidade misteriosa essencial que é a “natureza humana”, e não fruto das disputas de interesses entre os homens. Se as razões já não eram históricas, mas individuais, como tínhamos visto, agora além de tudo não são fruto nem mesmo das vontades individuais mas desta profunda e inquestionável natureza humana.

Assim, *The fog of war* é uma expressão cunhada para mostrar que a guerra possui variáveis tão complexas que a mente humana é incapaz de entender. Se já abdicamos de buscar explicações sociais e históricas para as coisas, agora

abdicamos também de buscar explicações de qualquer tipo, pois isso está além de nossa capacidade humana.

Weber nos disse certa vez, que não existe nada mais desleal com a platéia do que “deixar os fatos falarem por si mesmos” (Weber, 1973, 170), pois assim transforma-se a organização e a proposição de sentido dos fenômenos, pelo olhar de quem reconstrói e expõe, em algo inerente e natural aos próprios “fatos”, em algo inscrito no próprio mundo, que estimularia na platéia, por meio desta aparente neutralidade, a projeção de seus próprios valores morais e culturais como se fossem inerentes ao que estão vendo.

Daí fazer sentido a frase que McNamara profere já no fim do filme: “Nós vemos o que queremos acreditar”. A narrativa “objetiva” de Errol Morris nada mais faz do que reforçar filmicamente esta proposição de McNamara. Nessa direção, os pequenos momentos de crítica, algo em torno de 3 minutos em uma narrativa de 1:40 h, diluem-se pelas opções de Morris no caudal de justificativas racionais e apelos emocionais que vemos desfilar no restante do tempo. Essa sensação se condensa no fim do filme, quando em uma de suas poucas intervenções Morris pergunta a McNamara se ele acha que vai ser condenado de qualquer forma. A resposta é exemplar: “prefiro não falar mais nada”. Por esse artifício de Morris, McNamara invoca em sua defesa a dignidade do silêncio dos justos, e dos injustiçados. É fácil imaginar que quem já não tinha, antes do filme, conhecimento histórico suficiente para colocar as afirmações de McNamara em perspectiva, que não tinha valores morais ou éticos *a priori* contra as guerras, que estivesse imerso nos valores eternamente divulgados das “lutas pela liberdade”, acabasse por sentir até mesmo uma certa pena deste velho altruísta que foi injustiçado e crucificado.

Como se isso já não bastasse, temos ainda no letrero final um momento essencial da narrativa de Morris: “aposentado, continuou a trabalhar com problemas de pobreza, saúde mundial e desenvolvimento econômico”. Por ser o último, por ser também inquestionável e surgir como o resumo de uma vida, este

leiteiro tem também um ar de Redenção, ao ressaltar para nós expectadores, que o julgávamos tão mal, quão injustos sempre fomos.

Nessa direção, pela sua “objetividade”, por seu tom confessional, pela neutralidade valorativa que professa e pela cumplicidade que exige, o filme de Morris é um filme que resalta, naquele expectador que já achava as guerras e suas razões relativamente justificáveis, todos os motivos que o faz ser agora ainda mais a favor delas. No que era contra, e que entrou em sintonia com os relatos que presenciou, a dúvida pode ter surgido, amainado suas rejeições. Apenas aquele que execrava por princípio o tema e a pessoa ali construídos vai continuar a ver o filme, com valores e critérios absolutamente projetados de fora, como um filme de crítica a McNamara e às guerras. E não é por acaso que este filme, um ano após *Columbine* de Michael Moore, um libelo antiarmamentista explícito, ganha o Oscar da academia de cinema de Hollywood. Também não é por acaso que neste mesmo ano, e pelas mesmas razões e desculpas que o filme tanto expressou, e no meu ver reforçou, com o apoio maciço da população norte-americana, os EUA invadem o Iraque para depor Saddam Hussein, em uma guerra que parece não mais ter fim, só desculpas.

Referências bibliográficas

Benjamin, Walter. "A Imagem de Proust". In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 36-49.

Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Gallimard, 1971.

Menezes, Paulo. "O cinema documental como *representificação*". In: Novaes et alii (orgs.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo, EDUSP, 2004, p. 22-48.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, 2001.

Nichols, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press, 1991.

Sorlin, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier, 1977.

Weber, Max. A ciência como vocação. In: Weber, Max. *O Político e o cientista*. Lisboa, Presença, 1973, p. 140-188.

Agradeço à FAPESP e ao CNPq pelo apoio a esta pesquisa.

1. Este conceito está discutido em Menezes (2004).



Documentários, experiências



Imagem-Experiência: 1949/2003,

Jonas Mekas e Agnes Varda

Cezar Migliorin (UFRJ)

Uma imagem não me abandona desde que vi pela primeira vez o filme de *Os catadores e a catadora*. A câmera está dentro do carro e a cineasta filma a paisagem ocupando a maior parte do quadro com o céu. Uma imagem recorrente em road-movies; a paisagem que passa, um “novo” sempre chegando e sempre passando, um travelling ligeiro onde o que passou e o que virá são sempre parecidos e acabam por remeter para um movimento muito mais lento que o do carro; um fluir do pensamento, um levar-se pelas pequenas modificações da paisagem, uma suspensão dos focos de interesse fixos. Nesses planos a figura se perde e ficamos apenas com um fundo que se apresenta mais como um tempo que passa e que está por ser habitado. Os travellings do interior dos carros são os planos que importam nos road-movies; nos desertos americanos, nos pampas ou em uma estrada mexicana, as paisagens mudam mas o efeito é recorrente. Uma imagem que se transforma mas que não tem centro e que na sua “repetição” acentrada se volta para o interior, para a câmera que vê, para o personagem que perde o seu olhar pela estrada, para um olhar que menos olha do que se perde, menos olha do que permite que o pensamento flua e utilize o movimento e a variação da paisagem como canal para sua suspensão. Os planos laterais feitos à partir de carros nos road-movies são imagens da passagem entre o que houve (no passado) para ver e sobre o qual o mundo nos demandou uma ação ou um movimento de câmera e uma próxima ação, uma reserva de acontecimentos que

dura na imagem e no futuro, que ensaia seu aparecimento: um próximo “novo” que chegará, uma próxima demanda do mundo e das coisas, uma próxima imagem que nos levará dali, daquele lugar onde tudo passa em estranhas velocidades. Velocidade do carro que se funde, se mescla, com as velocidades do pensamento. A linearidade desses planos é risível, nos serve de suporte para os movimentos extremos da memória e do pensamento, conectando o antes e o depois através do silêncio da espera e das linhas que tremulam na imagem. Linearidade temporal e continuidade espacial para que o pensamento busque no ponto de fuga da imagem, a porta por onde escapa por onde alguma coisa pode escapar.

Tudo isso está no plano de Varda, mas há algo mais; a cineasta coloca sua mão entre a câmera e a paisagem, como uma criança que experimenta a aerodinâmica colocando a mão para fora do carro em movimento. Varda brinca com a imagem, filma-se antes da paisagem e materializa na imagem a digressão dos *road-travellings*. A mão de Varda une o pensamento que encontra terreno fértil nos *road-travellings* e a motricidade – a mão - que é levada junto com este pensamento que se perde, que entra em extrema velocidade e lentidão. Em uma mesma imagem o ponto de fuga entre o que passou e o que virá e a mão que faz variar o presente.

Neste filme, Agnes Varda usa um tipo de câmera de vídeo em que um pequeno monitor se abre ao lado da câmera. Com estas câmeras não fecho um dos olhos para produzir uma imagem. Mantenho os dois olhos abertos e a câmera pode ficar a uma certa distância do corpo, não mais colada ao meu corpo, não me coloco em “posição de filmar”, o corpo pouco ou nada se altera durante o ato de captação da imagem. Não olho uma imagem que no futuro estará na tela, ela já é imagem na tela enquanto filmo, já sou um espectador, não há então intervalo algum entre a fabricação e a recepção.

A um só tempo temos alguém que assiste a imagem e alguém que a fabrica, um realizador. E, no caso de Varda, alguém que atua. Ator, espectador e

realizador estão imbricados em um mesmo dispositivo e em uma mesma pessoa. Mas a imagem de Varda possui um tempo que difere entre a captação e a exibição, não há dúvida, posto que quando vejo a mão de Agnes Varda que reenquadra a janela do carro não estou mais no presente da filmagem. Um processo de elaboração encarnado na montagem aconteceu; entre outras coisas a cineasta optou por manter esta imagem no filme, em um determinado lugar e em uma determinada extensão. O dispositivo que unia em um só movimento espectador, ator e realizador, rompeu-se, entretanto, deixou suas marcas. Introduz-se um novo efeito relacional com o espectador – compartilho a experiência, a experiência de ter a experiência da imagem (de produzi-la e assisti-la, em direto), compartilho o ócio e a deriva de fazer essas imagens.

Fico ainda um pouco com este plano que reenquadra o quadro. Ele nos explicita o lugar da câmera no filme, uma câmera que filma o mundo e filma quem filma o mundo. A câmera aqui torna-se *objeto de contato*, como um olho que vê ou uma mão que toca. Há sempre um mundo para ser percebido pela mão que toca, uma textura, uma temperatura, mas, sem o toque, esses afetos não existem, não provocam o nojo ou excitação, como possibilidade. Assim é a câmera de Varda, pronta para uma função sensorial que não se resume aos sentidos que conhecemos. Uma câmera que se torna uma extensão do corpo e que abre para uma experiência de mundo que não existe sem ela. Este é o filme de Varda, isto é uma imagem-experiência. Um filme onde realizador e câmera inventam formas de apreensão da realidade que mantém em suspenso qualquer rigidez imaginável dos discursos e das coisas para fazer o sentido transitar entre o que se filma – a paisagem que passa – e esse realizador-câmera. Uma poética que não se instala nem na câmera [objetiva], nem na estrada e nem na mão. É na da circulação entre esses elementos que o filme de Varda se constrói.

Este realizador-câmera¹ ou a esta câmera-experiência não é mais o que faz a imagem – não só – mas o que impetra um movimento às coisas o que

intensifica um movimento do realizador. A câmera age, cria, não há dúvidas, mas o que é documentado/filmado é a experiência de tê-la junto ao corpo, de perceber o mundo com esta medição, de perceber o próprio sujeito que filma como um entre-objetos, que ora se aproxima de si reflexivamente, ora se distancia e entrega ao outro a fala. A imagem de Varda na janela do carro é antes de tudo uma imagem *eu-medição*. A câmera não é uma forma de intervenção e ação sobre o mundo apenas, ela é a própria forma de estar no mundo: esteja a câmera ligada ou não. A imagem do carro é uma imagem onde se filma o “entre” o que há para ser filmado: os personagens, a realizadora, os quadros, as ações e os discursos. E, em um momento de repouso, de espera, reflexão e silêncio e é nesse momento, novamente, que se liga a câmera. A câmera-experiência, câmera-processo, não interrompe sua ação, não produz planos, mas processos e fluxos.

Em 1949, chega aos Estados Unidos o lituano Jonas Mekas. Seu filme diário, *Lost, Lost, Lost*, (197? - USA), filmado entre 1949 e 1963 começa com uma cartela que vêm logo depois do nome do filme: “Uma semana depois de aterrissar na América (Brooklyn) nós pegamos dinheiro emprestado e compramos nossa primeira Bolex” As imagens que se seguem são sempre planos bem curtos onde Mekas está presente em todos. É como um teste para câmera onde o cameraman vai para frente desta e faz alguns movimentos largos como que para ter certeza de que a câmera realmente filma o movimento. Ainda no primeiro minuto deste primeiro rolo de filme feito por Mekas a sua mão aparece em quadro; muito rapidamente, quase que por acidente, de maneira totalmente diferente de Varda. A forma de Mekas visitar as imagens de si feitas em 1949 é bastante distinta, as imagens são imagens de um passado, uma memória que se atualiza nas imagens. Enquanto Varda liga a câmera e se filma em um tempo de espera, pensamento e digressão. As digressões de Mekas encontram-se no presente da voz off, feitas em outro tempo. A mão de Mekas, seu rosto e seus gestos são sobras de um tempo visitado pelo presente da voz off que inicia assim o filme: *“oh sing Ulysses, your travels, tell where you have been, tell what you have seen, and tell the story*

of a man who never wanted to leave his home and was happy among the people that spoke the language. Sing how than was thrown out to the world.”²

Ainda em *Lost, Lost, Lost*, Mekas e amigos estão em um carro saindo de Nova York, e a câmera filma a estrada e o campo que passa rápido enquanto a voz off atualiza aquelas imagens no movimento que elas registram, a digressão, a memória está em outro lugar novamente, diz a voz pausada e vacilante de Mekas: *“It was the last autumn day, it was one of this fantastic summer days, we couldn’t sit in the city, so Gillian said, lets go to New Jersey, so we went to New Jersey. Gillian, Suzy and the two of us... We had a good time, we always had good time with Gillian. In the country we stopped in places, we walked thru the woods. Than I don’t know; was it Gillian, or was it my brother who said: Let’s go to the shooting grounds, and we went to the shooting grounds”*.³

São duas formas, duas maneiras de durante o movimento da estrada e nas auto-filmagens a digressão e o pensamento ocuparem a cena: em Mekas a imagem é uma sobra, um resto que ficou no passado que é atualizado pelo presente em off, mas a atualização é sempre fugidia em Mekas. O off faz então um duplo papel; por um lado chama e atualiza as imagens filmadas em um passado que foi e por outro dá pouca concretude a esta atualização, mantendo uma névoa de ambigüidade, dúvida, virtualidade nas imagens do passado. É essa abertura duplicada pelo off que fascina no filme de Mekas, são imagens extremamente pessoais que poderiam ser as minhas imagens. A segunda maneira, a de Varda, se abstém de na montagem acrescentar um som sobre a imagem da mão para que nos concentremos simultaneamente no presente da filmagem que captou a paisagem, a realizadora e a observação da realizadora sob ela mesma, e, na digressão desse tempo, na maneira como esta imagem está constantemente nos apontando em várias direções, e velocidades; a de Varda, a da atenção do espectador que flutua e a da paisagem que passa, tudo na mesma imagem, no mesmo instante da filmagem.

O gesto é o ponto de partida de *Os catadores e a catadora*. Não o gesto da mão de Varda, mas o gesto do *glaneur*, do recolhedor ou catador, das pessoas que se abaixam para pegar algo no chão. Varda parte de um quadro de Jean-François Millet (1867) que nos leva para o Musée D'Osay onde o quadro está exposto e é visitado por milhares de pessoas. Orientais e ocidentais fotografam Millet. Imagens de arquivo continuam multiplicando as épocas do gesto. Novas iconografias e algumas memórias de um passado próximo; da guerra ou de antes das colheitadeiras de alta performance, que hoje fazem a colheita de grãos sem nada deixar no chão; são estas imagens que abrem o filme expandido o gesto em várias direções.

Depois desta abertura multidirecional o gesto, que no início do filme é tratado com uma certa nostalgia, corre o risco de ser completamente reduzido aos que vivem dos restos, dos que na cidades se abaixam para comer o lixo reproduzindo o gesto do *glaneur* do campo. Se a volta ao gesto e a concentração nele fosse a justificativa para o filme apontar a câmera para os que comem “os alimentos que apodrecem, o que as pessoas desprezam...E apanham no chão antes que cheguem os varredores”, como canta o Rap que acompanha as imagens urbanas, seria muito pouco. Teríamos a multiplicidade já construída por Varda reduzida a uma simples forma analógica de fazer uma “denúncia” da pobreza. Mas é claro que o filme não é isso e o rap e a “denúncia” são mais duas portas abertas pelo filme.

Assim como no filme de Jonas Mekas, ainda no início de *Os catadores e a catadora*, a realizadora vai para frente da câmera; “estas novas pequenas câmeras, elas são digitais, fantásticas, elas permitem os efeitos estroboscópicos, os efeitos narcísicos e até mesmo hiperrealistas”. As imagens que se seguem fazem uso desses efeitos da câmera; o slow-shutter que produz uma imagem borrada e que pode ser feita com baixíssima luminosidade e uma superimposição. Os planos curtos de Mekas são substituídos por planos

longos e por movimentos lentos enquanto uma música acompanha as imagens já nos levando para as primeiras palavras de quem se vê na imagem e utiliza a câmera como espelho: “Não, não se trata de – OH raiva. Não se trata de – OH desespero não se trata de – OH velhice inimiga. Talvez seja até velhice amiga. Mas, mesmo assim ainda há meus cabelos e minhas mãos que me dizem que o fim está próximo”, pela segunda vez o tema da morte aparece. Desde os primeiros movimentos, o filme Agnes Varda já estabelece as coordenadas de por onde o filme irá flutuar; 1) o outro - suas memórias e o presente de alguém que cata, 2) a própria realizadora – como o título indica, e 3) a câmera – mediadora da realizadora com o mundo e com ela mesma.

Não me parece imprudente arriscar que entre Mekas em 1949 e Varda em 2005, em dois filmes pessoais que se aproximam de um diário filmado, este tripé câmera/realizador/mundo transformou-se, reconfigurou-se. Uma organização que irá gerar outros ritmos, outros sons, outros textos. A câmera de Varda é o que a transforma em personagem: o que ela faz em um só e mesmo movimento é filmar a si e se interrogar sobre o que vê. O comentário, mesmo se feito a posteriori, não estabelece nenhuma distância entre ele e a imagem. A mão que Varda vê na imagem é a mão que será comentada, os cabelos brancos da imagem se desdobram em imagens – a mão envelhecida - e em sons – algumas palavras sobre a morte. As primeiras imagens de Varda no filme não tem um caráter documental do entorno, como objeto, como em Mekas, mas uma mistura que em algum momento se concentrará no outro. Em Mekas o filme aparece como uma anotação muito pessoal de uma chegada nos Estados Unidos enquanto em Varda a câmera é o que vai mobilizar as conexões. Agnes não está mais em um lugar que será documentado, explorado com a câmera, mas irá com a câmera inventar formas de explorar lugares que se ligam por tênues e quase aleatórias linha se conexão. Para Mekas, trata-se de uma experiência-América que a câmera compartilha, para Varda, trata-se de uma imagem-experiência que explora o mundo. Poderíamos falar talvez de uma *imagem-experiência de composição*, no caso de Mekas e de uma *Imagem-Experiência em direto*, no caso de Agnes Varda.

No cinema, a imagem-experiência⁴ é uma busca, uma procura de um certo descontrolo diante de situações conhecidas e roteiros traçados. A imagem-experiência pode aparecer como imagem de si, imagem ligada a um dispositivo ou como um eu-câmera que pensa, escreve, estabelece relações, encontros e tensões com um determinado universo, com frequência íntimo. Esta imagem está centrada em quem faz parte da produção/aparecimento da imagem, cabendo ao espectador a possibilidade de compartilhar o aparecimento de uma experiência com a imagem, na imagem; ao espectador a possibilidade de experimentar a experiência do outro.

Referências bibliográficas

- ABREU, Ovideo de. "O procedimento da imanência em Deleuze". In *Alceu* n.9, *Revista de Comunicação, Cultura e Política* jul./dez, 2004.
- BELLOUR, R., "Auto-retratos" in *Entre-imagens*, Papyrus, 1997.
- BERGALA, A.(org). *JE est un film*. Paris, Acor: 1998.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- COMOLLI, J. C. *Voir e Pouvoir. L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire*. Paris, Verdier, 200
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. S. Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *A imagem-tempo, Cinema 2*. S. Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUBOIS, P. "A 'foto-autobiografia' - a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno", in *Imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, abril 1995.
- _____. Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EHREMBERG, A., *L'individu incertain*. Paris, Calmann-Levy, 1995.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1982.
- GUIMARÃES, César. *A experiência estética e a vida ordinária*. In: edição 1. dezembro de 2004, Compós. Disponível em: <http://www.compos.org.br/e-compos>.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- LUZ, Rogério. *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Rios Ambiciosos, 2002.
- NICHOLS, B. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, 1994.
- MACHADO, A. *Máquina e imaginário, O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- RENOV, M. *Subject of documentary*. University of Minesota Press, 2004.
- _____. "New Subjectivities: Documentary and Selfrepresentation in the Post-Verité Age", in *Documentary Box* 7, 1995.

1. Raymond Bellour, no artigo "Auto-Retratos" faz uma análise dos trabalhos de 6 realizadores: Jean-André Fieschi, Victor Acconci, Marcel Odenbach, Jacques Louis e Daniele Nyst, Thierry Kuntzel e Bill Viola. Duas questões nesta análise nos interessam no momento. A primeira diz respeito a como os corpos filmam e são filmados por esses artistas. Jean-André

Fieschi resume a idéia de que o filme é feito simultaneamente pelo olho e pelo corpo; “O que eu via no quadro não era o que via o olho, o olho humano, o meu, mas, o que via o olho na ponta da minha mão (...)” Bellour chama atenção para o procedimento de Fieschi em trazer a câmera para o dia-a-dia; dando início a um aprendizado físico: “como comer filmando, como escrever filmando...” os vídeos de Acconci transformam o monitor em espelho, algo que se tornou bastante comum nos vídeos contemporâneos graças à incorporação do monitor à câmera. Rosalind Kraus, no artigo “Video: The aesthetics of narcissism” argumenta que o vídeo é uma mídia essencialmente psicológica e aponta Acconci como exemplo. E aí o segundo ponto que nos interessa, Bellour, chama atenção para o fato que Acconci está frequentemente inventado um espectador, às vezes apontando, para o espelho e para um outro, um procedimento que provoca mesmo uma inversão do narcisismo. “É ao afogar o Narciso em si que o auto-retrato se constrói” (BELLOUR 1997:347) Em Odenbach duas posturas em relação ao corpo e aos movimentos deste corpo; a errância, a ociosidade e um “rigor com a desordem, uma disposição ao mesmo tempo firme e aleatória” (BELLOUR 1997:347). Finalmente, em Viola e Kuntzel, Bellour fala de um corpo-dispositivo.

2. “oh, cante Ulisses, suas viagens. Diga-me onde esteve, diga-me o que viu e conte a história de um homem que nunca quis deixar seu lar e estava feliz entre os seus que falavam a língua. Cante como então foi jogado no mundo”
3. Era o último dia do outono, era um destes fantástico déias de verão, não podíamos ficar na cidade, então o Gillian disse, vamos para Nova Jersey, então nós fomos para Nova Jersey. Então Gillian, Suzy e nós dois... Nós nos divertimos, nós sempre nos divertimos com Gillian. No campo, nós paramos em lugares, caminhamos no bosque. Então, não sei quem, talvez o Gillian, talvez o meu irmão, disse: vamos ao campo de tiros e nós fomos ao campo de tiros.
4. A noção de imagem-experiência surgiu no curso ministrado por Fernanda Bruno e se desenvolveu também em conversas com Victa de Carvalho (Ver Carvalho, Victa de. *A Imagem como Experiência em Ambientes Imersivos – inédito*).

Documentários experimentais?

Guiomar Ramos

Podemos dizer que o gênero documentário é uma tendência na produção contemporânea do cinema brasileiro (1985/2005). Dentro desta tendência, novas formas narrativas apontam para o caráter experimental de parte desta produção. Nesse sentido, pode-se chamar de novas formas narrativas alguns filmes como: *33* (Kiko Goifman, 2003), *500 almas* (Joel Pizzini, 2004), *O fim do sem fim* (Lucas Bambozzi, 2001), *A matadeira* (Jorge Furtado, 1994), *Rocha que voa* (Erik Rocha, 2002) e *Sonhos e histórias de fantasmas* (Arthur Omar, 1996)? E *Casa de cachorro* (Thiago Villas Boas, 2001) e *À margem da imagem* (Evaldo Mocarzel, 2003), seriam mais “tradicionais” porque colados a um modelo, inaugurado por Eduardo Coutinho com *Cabra Marcado para morrer* (1982) e tão utilizado que não pode mais ser avalizado como experimental? No entanto, se estamos falando de uma ruptura desta produção contemporânea, o que dizer do atuante Arthur Omar que desde de 1972 já desmoronava completamente todos os padrões de cinema documentário com seus antidocumentários (Omar, 1978, pg. 5-18): *Congo* (1972), *O anno de 1798* (1975) e *Vocês* (1978)?

Enfim, para se refletir sobre essa conjuntura do cinema brasileiro, deixarei de lado os filmes mencionados acima para focar esse aspecto de exploração e experiência com a linguagem fílmica voltado para o documentário. Que características um filme documentário deve ter para poder ser considerado do tipo experimental? Deve-se levar em conta seu aspecto mais subjetivo, pessoal e autoral, em oposição ao padrão que reconhecemos próprio ao documentário –

filmes com temáticas de interesse necessariamente universal? Dentro do padrão do experimental no cinema temos muitas vezes a preferência por um *suporte* reduzido (8mm, 16mm e Super 8 e depois o vídeo), em função de um barateamento dos custos, e também, da falta de perspectiva de uma distribuição. Isso ocorre também em relação ao documentário experimental?

Essas questões só podem ser pensadas de maneira mais direta em função de um contexto que nos aponte para o momento em que o formato experimental se interliga ao formato documentário. Para exemplificar este contexto onde está presente o documentário e o experimental estarei me referindo a quatro filmes da década de 1970: *Lost, lost, lost*, (1976), de Jonas Mekas, *O vampiro da cinemateca*, (1978), de Jairo Ferreira, *Congo*, (1972), de Arthur Omar e *Aquí e acolá (Ici et ailleurs)*, (1975), de Jean Luc Godard. A escolha desses filmes e desta década, para localizar a produção brasileira contemporânea se dá no sentido de trazer à tona um momento extremamente profícuo para a produção experimental em todas as artes e no mundo todo. Estarei usando como base para falar das produções aqui citadas, o *Lost, lost, lost* de Jonas Mekas, por acreditar que este filme e seu diretor têm características, como mostraremos a seguir, que mais se aproximam de um documentário auto-reflexivo (filmes com registros diários) experimental (cineasta-mentor do grupo de cinema underground de Nova York na década de 1960). Mekas é pesquisador, cineasta - realizador dos primeiros filmes em formato de diários - é crítico, responsável pela reunião de toda uma produção experimental americana desde 1943, em torno de um grupo de realizadores e críticos cinematográficos, que foi chamado de *underground*¹.

Os outros diretores aqui citados também foram ou ainda eram, na época de produção de seus filmes, artistas e críticos atuantes. Jean-Luc Godard, que inicia sua carreira de cineasta em 1959, radicaliza seu discurso fílmico, tornando-o mais político e aproximando-o do formato documentário, a partir de 1968, quando participa do grupo de cinema militante Dziga Vertov, junto com o ex-líder estudantil Jean-Pierre Gorin. Arthur Omar com formação em antropologia inicia sua carreira como cineasta com o filme *Congo*, obra bastante representativa da área de

interesse das ciências sociais (cultura brasileira), porém, consciente dos meios dos quais se utiliza, realiza o filme de forma a negá-lo como registro histórico, e, o nomeia, em texto de sua autoria, como um antidocumentário. Jairo Ferreira, cineclubista e crítico realiza a maior parte de sua produção no suporte de Super 8 a partir de registros do cotidiano à sua volta constrói, em o *Vampiro da cinemateca*, seu único longa-metragem, onde se coloca não só como cineasta-entrevistador mas também como personagem.

Antes de falar mais exatamente dessas obras e do que elas têm de inovador, e em comum, quero fazer referência ao estudo de três autores que em determinado momento de suas análises citam o que podemos identificar como o documentário-experimental: Bill Nichols, (Nichols, 1991 e 2005), Jean Claude Bernardet (Bernardet, 1985) e Adams Sitney (Sitney, 1979). Bill Nichols localiza o documentário experimental dentro do que ele denomina como filmes Auto-reflexivos. O experimental para Jean Claude Bernardet pode ser visto em meio a um tipo de documentário brasileiro produzido nas décadas de 1960/70 que rompe com o que ele chama de filmes construídos dentro de um Modelo Sociológico, o exemplo mais extremo desta ruptura são os filmes de Arthur Omar. Adams Sitney vai fazer o caminho inverso ao desses dois autores citados ao localizar dentro da produção experimental do cinema underground americano, características do documentário nos filmes-diários de Jonas Mekas.

Nichols contextualiza a produção auto-reflexiva em meio a outros modelos de representação da realidade, como o tipo *Expositivo* (1930/1960), *Observacional* (1960/1980), (Cinema Direto), *Participativo*, (Cinema Verdade), (Nichols, 1991, p.32-75).. Para o autor, o documentário Auto-reflexivo, (do tipo poético e performático), está mais ligado ao final da década de 1970/80 e ao advento do vídeo. É quando o interesse do filme se volta para o mundo íntimo do próprio diretor, como se ele buscasse dentro de si mesmo os temas para seu filme, na ausência de um interesse mais universal. Os filmes Auto-reflexivos podem ser exemplificados através de um material filmico retirado de fatos cotidianos, diários e arquivos pessoais.

Podemos ver uma identificação entre a tradição do cinema de vanguarda, localizada por Sitney em produções do início de 1960 nos EUA, e algumas dessas características nomeadas por Nichols como Auto-reflexivas, em filmes onde é presente uma enunciação do tipo confessional e/ou auto-biográfica. Vemos esta prática mais constante nos filmes-diários de Jonas Mekas através de um método direto e impulsivo de captar a realidade, (Sitney, 1979, p.360). Uma definição do próprio Mekas explica melhor essa relação com a cam-diário: "... quando alguém escreve um diário o processo é de reflexão sobre algo que já ocorreu. Agora, manter um filme (câmera)-diário, significa reação imediata ao instante: (...) a câmera tem que registrar o meu estado de espírito, a minha reação..." (Sitney, 1979, p.361). O diretor sugere também o procedimento de ir editando as imagens na hora através da própria câmera. Mas neste depoimento, o cineasta não menciona as sonoridades que serão acrescentadas a esse registro "tão espontâneo": a sua voz bastante personalizada e toda uma ruidagem que não complementa as imagens filmadas.

Muitos dos filmes-diários de Mekas da década de 1960-70 eram filmados sem som direto, as imagens eram guardadas como material de arquivo de cunho pessoal, para serem utilizadas anos depois, podendo fazer parte de diferentes filmes. No caso de *Lost, lost, lost*, p/b, 180', (1976), Mekas resgata seus registros mais antigos (1949/52), são seus primeiros anos nos EUA, vindo da Lituânia. Em Nova York: festas, piqueniques, passeios, em meio a uma Manhattan povoada de protestos de rua. Em outra seqüência, uma nova época (já no início dos anos 1960), momentos de uma criação coletiva que pode terminar em cinema: no interior de seu apartamento, jovens se abraçam, riem e escrevem à máquina, vemos trechos de um filme de seu irmão e a seguir cenas do próprio Mekas filmando. Podemos presenciar então aspectos do seu encontro com a cultura americana e da consolidação de um grupo de artistas que viria a ser chamado de *underground*. O que define esses registros como pessoais? Essas imagens estão relacionadas a temas que abarcam seu cotidiano íntimo (comunidade da Lituânia, família e amigos) filmados com sua câmera de 16mm e 8mm. Porém, esse filme de caráter

pessoal, ao ser relacionado ao momento histórico em que essas imagens foram feitas tem um outro sentido. Na década de 1960 as possibilidades de mudanças políticas econômicas sociais eram imensas e a juventude da geração pós-II guerra se auto-afirmava através de uma relação mais íntima e direta com as coisas do mundo. Nesse sentido, o simples registro dos encontros desses jovens (que já eram ou se tornariam artistas e críticos reconhecidos) como Andy Warhol, Annette Michelson, Stan Brahkage, etc, e o resultado desse convívio, pode representar uma temática de interesse universal e não individual como ocorre com os filmes diários contemporâneos.

Mas, se o tipo de filmagem de Mekas é realizado como um diário, (auto-reflexivo), porém com temas que atingem um contexto universal, na montagem há um descompromisso com estes temas, onde o a voz over (do próprio Mekas) e as outras sonoridades têm a função de causar estranhamento, de maneira a experienciar uma série de procedimentos de descontinuidade. Então, o aspecto de um filme-diário, que já o relacionaria a uma proposta de documentário experimental, porque carregado de uma visão subjetiva (que tem um potencial objetivo, pois o contexto em sua volta é universal), é demarcado quando mixagens e interferências sonoras são experimentadas. Por exemplo, sobre as imagens de um piquinique da comunidade da Lituânia são colocadas outras sonoridades além das músicas típicas, ouvimos óperas, um piano suave, silêncios abruptos, e uma voz over com um tom sempre lento e personalizado pelo sotaque indefectível do próprio Jonas Mekas. Além disso, temos a presença do ato da filmagem (o próprio Mekas e equipe filmando) com a sonoridade persistente e incômoda de uma orquestra afinando seus instrumentos.

Passando agora para uma análise de *O vampiro da cinemateca* de Jairo Ferreira, podemos dizer que este filme é o que mais se aproxima dos diários de Mekas. Munido com a sua Super 8, Jairo saía filmando as ruas de seu bairro (a Liberdade) e ao redor do centro de São Paulo. Dentro de seu pequeno apartamento, ele se auto-filma falando ao microfone ou sua própria perna tirando com o dedão do pé uma agulha da vitrola, ou ainda, iluminado a luz de velas,

lê trechos de *Flores do Mal* de Baudelaire e fala (olhando para câmera) com a voz distorcida diretamente com Glauber Rocha, chamando-o de o rei do cinema novo, e concluindo: “vc nunca vai ser um Maiakovsky” e “é preciso inventar novos signos”, dá um *close* sobre algumas anotações de um caderno, sobre capas de livros - as obras completas de Oswald de Andrade. Os amigos, o poeta Roberto Piva e o cineasta Carlos Reichenbach com a mulher Lygia, falam ou declamam. Os trechos de filmes, como *À meia-noite encarnarei no seu cadáver*, de Mojica Marins, *O rei do baralho*, de Júlio Bressane, *Cidadão Kane* de Orson Welles, *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, foram retirados diretamente da tela através de sua câmera Super 8, e aparecem misturados às imagens das ruas e do em torno de seu apartamento. Localizado em pleno centro de São Paulo, na Boca do Lixo, as andanças de Jairo por seu bairro esbarram em referências aos espaços e figuras dos reconhecidos movimentos do Cinema Marginal e da Pornochanchada.

Podemos contextualizar *O vampiro* em meio a outros de seus filmes que também têm como base o que estamos chamando de cine-diários - como *Ecos Caóticos*, *Horror Palace Hotel*, realizados em Super 8 e em 16mm. Como nos EUA de Mekas, o cotidiano desses cineastas e artistas é vivenciado de maneira tão intensa (mesmo que reflitam momentos de um cinema mais artesanal e solitário como a de Jairo), que os registros do mundo na primeira pessoa (os cine-diários) dissolvem o que seria o aspecto mais subjetivo e pessoal do diretor e falam sobre temas de âmbito universal. O voltar-se para dentro, para si mesmo, reflete uma vivência de intensidade acumulada que não tem a mesma subjetividade de um vídeo diário atual (como o tão citado exemplo do filme *33* de Kiko Goifman).

As imagens de seu cotidiano vão ser utilizadas, junto a sua própria voz em *off* (com diversas tonalidades), mais os trechos dos filmes de Bressane, Mojica, Orson Welles e Leni Riefenstahl, para falar de questões importantes da cultura e da política brasileira e também do próprio cinema - como a angústia da ditadura militar exemplificada com trechos do filme *O triunfo da vontade* e a antropofagia de Oswald de Andrade (homenageada através de um *travelling* sobre sua obra completa encostada a uma parede).

Nesse viés do que seriam os cine-diários e a possibilidade de uma linguagem mais pessoal e experimental, chegamos aqui ao horizonte traçado por Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e imagens do povo*, 1960/70, quando ele aponta para os filmes brasileiros que romperam radicalmente com o dito Modelo Sociológico – o exemplo mais radical desse procedimento seriam os curtas *Congo*, *O ano de 1798*, *Tesouro da juventude* e *Vocês*. Aqui a subjetividade na abordagem desses temas, obrigatoriamente políticos e/ou culturais se dá através da fragmentação e da explosão de sua linguagem. Em *Congo*, seu assunto nos vai ser negado plano a plano: um terreiro vazio, galinhas ciscando, a voz de uma menina que semi-alfabetizada que lê um texto de Mário de Andrade sobre a congada, o intercurso sexual de dois cães. Temáticas universais tornam-se aqui base para rupturas sistemáticas e constroem sua poética a partir da destruição de um modelo de linguagem antes reconhecível. Nesse sentido, diferente dos outros filmes aqui citados, nos dois momentos da produção (durante a filmagem e a montagem) temos uma busca por uma auto-reflexividade.

Em relação a *Ici et ailleurs (Aqui e acolá)* de Jean Luc Godard, as características de um filme auto-reflexivo aparecem de outra maneira. A própria história deste filme(em parte mencionada logo no início pela voz over do diretor) nos traz o segredo de alguns de seus procedimentos: Godard havia filmado junto com Jean Pierre Gorin, do grupo Diziga Vertov, em 1970, os treinamentos de um grupo de guerrilheiros na Palestina (os feddayin - “aqueles que se sacrificam”), a pedido dos próprios guerrilheiros. No mesmo ano, este grupo é dizimado por Hussein e o filme, que se chamaria *Até a vitória (Jusqu'à la victoire)*, ficou inacabado. Cinco anos depois Godard revê esse material e, com sua companheira Anne Marie Meville, monta o filme a partir de um olhar totalmente personalizado, traduzido pela voz over do diretor que, em tom amargurado, conta esta história e nos dá a informação de que estão todos mortos.

A filmagem dos guerrilheiros da Palestina, (o nome *Até a vitória* nos traz a idéia original, que agora é descartada, de crença na revolução palestina), o acompanhar de perto este processo revolucionário, segue a lógica de um cinema

militante, como numa continuidade às propostas do movimento estudantil de 1968 na França. A filmagem de baixo custo, mais imediatista, sem se preocupar com uma circulação ou público, era bem diferente das outras produções fílmicas do próprio Godard, e já poderia aproximar este filme à proposta dos cine-diários². Porém, é na montagem que o aspecto autoreflexivo se concretiza. O ponto de vista do filme representado pelas vozes de Godard e Meville parecem absolutamente distantes da problemática militante de quem filmou aquelas imagens. Temos, por exemplo, sobreposto às imagens dos palestinos reunidos discutindo sobre a missão que eles sabem que é suicida, comentários críticos e pessoais sobre o papel dos próprios cineastas: “Nós quisemos gritar ‘vitória’ rápido demais, e além do mais, no lugar deles”, diz a voz de Godard; ao que a voz de Anne-Marie Miéville responde: “Se vocês queriam fazer a revolução no lugar deles, é talvez porque naquela época não tínhamos verdadeiramente a vontade de fazer a revolução ali onde estávamos, mas onde não estávamos”. No final e também no começo, com imagens das letras na tela e através de uma voz *over*, vemos-ouvimos brincadeiras com o próprio título: “Em 1970, esse filme se chamava *Até a vitória*; em 1975, esse filme se chama *Aqui e Acolá*. Os outros são eles é o “acolá”, é o “acolá” do nosso “aqui”.”

Concluindo, o que é experimental no filme documentário pode ser verificado na maneira pela qual o cinema serve como instrumento de um registro livre como o de uma caneta sobre um papel, liberdade que (principalmente) os suportes Super 8 e 8 mm deram a alguns cineastas da década de 1960/70. No caso de Jairo e de Mekas, podemos pensar em diários e registros de um cotidiano bem próximo e intimista. Em Omar e Godard, não podemos falar em cine-diários - perspectiva autobiográfica ligada a um relato do cotidiano – mas podemos pensar que seu experimentalismo também tem como base um aspecto subjetivo do cotidiano do diretor, geração que usava como afirmação de sua relação íntima com o mundo (esse representado pelos interesses políticos/sociais/culturais próximos do indivíduo) a capacidade de deslocar, de inverter a linguagem de representação do mundo atingindo-o em seu cerne. O material filmado em Godard é representativo

de um cotidiano político militante (Palestina), o material filmado de Mekas e Jairo são representativos de um cotidiano íntimo/cultural (o em torno: sua cidade, seus amigos). Já no caso de Omar existe a presença do tema (cultural) através da negação deste mesmo desde a filmagem.

Podemos chamar esses filmes de documentários experimentais ou auto-reflexivos porque eles propõem uma reflexão do mundo real a partir de uma visão subjetiva - isso está presente no material filmado, nos temas relacionados ao cotidiano desses diretores/autores, levando-se em conta que sua subjetividade depende também da época e do lugar de cada produção. No processo de montagem desses filmes, o distanciamento do objeto filmado e a necessidade de criação de uma nova linguagem são presença obrigatória para todos.

Referências bibliográficas

Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*, S.P.: Brasiliense, 1985.

Nichols, Bill. "Documentary modes of representation". *Representing reality*, Blooming: Indiana University Press, 1991. p. 32.

_____. "A voz do documentário". Em Ramos, Fernão (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, documentário e narrativa ficcional*, vol. II., S. P.: Editora Senac São Paulo, 2005, p.47.

Omar, Arthur. "O anti-documentário, provisoriamente". *Revista de Cultura Vozes*, S.P., vol. LXXII, n. 6, agosto/1978.

Sitney, P. Adams. *Visionary Film*. Oxford University Press. 1979.

-
1. Jonas Mekas chega em 1948 em Nova York, vindo da Lituânia, (junto com o irmão, fugidos da II guerra mundial), e organiza a partir de 1961, a Cooperativa de Cineastas que provê um Centro de Distribuição dos Filmes Experimentais, forçando a exibição dessas produções que estavam fora do circuito cinematográfico. Funda também uma Cinemateca para organização e preservação desses filmes que em 1969 se fixa no que é conhecido até hoje como o Anthology Film Archives, com a ajuda de Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka e Stan Brakhage.
 2. O filme *Tudo bem*, (1972), (*Tout va bien*), com os astros Jane Fonda e Yves Montand,, foi uma exceção ao tipo de produção "simples" e barata do grupo Dziga Vertov.

Três balizas do experimental no cinema brasileiro

Francisco Elinaldo Teixeira (Unicamp)

Para fazer eco a um certo espírito da época atual, que relegou categorias como as de “experimental” ou “vanguarda” ao puro anacronismo, poder-se-ia iniciar com essa indagação: há algum sentido em se falar de cinema experimental ou de vanguarda no Brasil?

Primeiro uma constatação: a da existência de uma grande dispersão e rarefação de textos de referência sobre a questão do experimental no cinema brasileiro. Em termos de publicações que abordam a especificidade desse domínio, até hoje o livro de Jairo Ferreira, *Cinema de invenção*, de vinte anos atrás, é um dos raríssimos referenciais de que se pode dispor (Ferreira, 1986). Afora ele destaque, num levantamento em curso de uma pesquisa sobre essa história, um trabalho pioneiro de Ligia Canongia sobre “cinema de artista no Brasil” (Canongia, 1981); a coletânea sobre “cinepoética” bressaneana e o trabalho do cineasta e pesquisador Carlos Adriano em relação ao tema (Adriano, 1995, 2000); os estudos de Saulo Pereira de Mello sobre *Limite* (Mello, 1996); os textos de Júlio Bressane reunidos em dois livros no final dos anos de 1990 (Bressane, 1996 e 1999); as pesquisas mais recentes de Rubens Machado sobre “experimentalismo superoítista” (Machado Jr, 2001), as de Guiomar Ramos sobre “o experimental no cinema de Arthur Omar” (Ramos, 2004), como também meu livro sobre um “cinema do terceiro olho” em Peixoto, Glauber e Bressane (Teixeira, 2003).

Vários outros referenciais teóricos tangenciam o tema sem se concentrar especificamente na questão. A tendência desses estudos, desde os anos de 1980,

foi de uma polarização entre cinema novo e cinema marginal acrescidos, mais recentemente, das polêmicas sobre o chamado “cinema da retomada”. Raramente a noção de experimental ganhou algum tipo de destaque que a tomasse num esforço concentrado de abordagem histórica. Ao contrário, por exemplo, da de cinema autoral que conhecemos desde o primeiro livro de Glauber Rocha (Rocha, 1963), uma espécie de noção substituta que a partir de determinado momento perdeu toda especificidade, assim como a de cinema de poesia e a de cinema de vanguarda. Restou-nos, como uma espécie de último peneiramento, a noção de cinema não-narrativo, igualmente fustigada e desacreditada desde o refluxo dos estudos semiológicos (Parente, 2000).

Nesse sentido, pode-se afirmar uma persistente ressonância nos estudos brasileiros da avaliação de Glauber, no início dos anos de 1960, sobre o filme *Limite* como um exemplo de cinema de vanguarda, de arte pela arte, formalista, de esteta, imprestável para a constituição de uma cinematografia brasileira moderna. Talvez um dos momentos mais enfáticos de ruptura com essa crítica sumária tenha se dado com o filme de Júlio Bressane de 1977, o *Agonia*, que introduz trechos de *Limite* em seu corpo, seguido daí em diante de uma reivindicação da obra de Peixoto como uma “baliza do experimental no Brasil”. Quero, então, me concentrar não numa “definição”, *stricto sensu*, do que seria experimental nesses três realizadores – Peixoto, Glauber e Bressane –, mas como uma série de proposições a esse respeito releva de seus pensamentos estético-cinematográficos, tanto em textos e entrevistas quanto nos próprios filmes.

Peixoto e um cinema da lepra

Sabemos do desconforto que Peixoto sentiu quando da restauração e reexibição de seu filme, no final dos anos de 1970. Ele falava de cenas fundamentais que estavam faltando e que não hesitou em reescrevê-las para a posteridade, certamente atualizando insatisfações com determinadas soluções

que vinham desde a realização do filme. Algo que não é incomum num domínio como o do experimental, desde sempre. Peixoto insistia numa montagem não-definitiva, feita sob pressão para uma única exibição no Chaplin Club, além de uma outra mais completa que teria ido parar no Museu de Arte Moderna de Nova York. A matriz do filme restaurado seria a primeira cópia montada para o corre-corre da primeira exibição. Um filme que lhe permanece estranho cinqüenta anos depois. Só aí estamos diante de, pelo menos, três filmes, três protofilmes ou três filmes virtuais, com o filme restaurado tendo saído desse limbo para se tornar o filme real disponível.

Os projetos que se seguiram de 1931 até sua retirada para o Sítio do Morcego, nos anos de 1960, particularmente os dos filmes *Onde a terra acaba* e *A alma segundo Salustre*, não tiveram soluções menos problemáticas: o primeiro, iniciado sob o signo do desafio que demandou a construção de um estúdio nas locações, não passou das primeiras tomadas e acabou se transformando num “filme de estudo” de suas várias possibilidades; o segundo, uma obsessão do resto da vida, nunca se iniciou ou encontrou alguém que o realizasse, apesar das inúmeras promessas de que tal ou qual cineasta o faria.

Quando Peixoto fala do processo de realização de *Limite*, dos desafios que enfrentou, desde a visão de que foi tomado numa rua de Paris, do retorno ao Brasil e busca de alguém que filmasse seu roteiro personalíssimo, até os meandros, junto com Edgar Brazil, da construção de equipamentos para conseguir fazer as tomadas específicas e pontuais que havia concebido, o que ele nos aponta é para uma modalidade muito específica e própria de conceber o trabalho de criação cinematográfica. Ele parte, sem dúvida, das vivências sensoriais das vanguardas européias como se costuma sublinhar, sobretudo de suas preocupações com questões expressivas de ordem narrativo-representacional (impressionismo francês e expressionismo alemão). Mas quando descreve seu processo de criação, o cuidado e atenção que insistem na fabricação de dispositivos além dos disponíveis, assim demandando a ampliação do próprio meio, indo além do que a técnica oferece, aí já é uma outra ordem de questões que emerge: questões

propriamente plásticas, formais, de movimento, de ritmo, de tempo, que tiveram um alcance muito mais decisivo para o cinema experimental posterior.

E é em razão disso que diante da insistência de Bressane a respeito do uso da câmera na mão em *Limite*, Peixoto não nega, mas torna a insistir que tal movimento de câmera fazia parte de uma estratégia mais ampla em que a “marcenaria” do fotógrafo, com seus equipamentos de encaixes, foi decisiva na hora de colocar a câmera no alto dos telhados ou na altura dos pés das personagens, de través em suas angulações preciosas, ou fazê-la acompanhar, como no caso de uma das seqüências perdidas, um relógio se precipitando no fundo do mar. É com esse sentido de intensidade, de criação de estados de espírito inusitados por meio de um rigor inventivo-constructivo que se pode denominar o cinema de Peixoto de cinema da lepra ou da crueldade.

O cinema arqueogenalógico de Glauber Rocha

O reconhecimento de tal austeridade construtiva Glauber só concedeu ao filme de Peixoto de maneira parcial, ao vê-lo pela primeira vez quando foi restaurado, ocasião em que reafirmou sua consideração de duas décadas antes de “esteticismo pequeno-burguês”, embora com a ressalva de que o filme empreendia uma “revolucionária aula de montagem”.

Um sentido de urgência da realidade sobre a poética cinematográfica atravessa toda a produção glauberiana sob o signo da “estética da fome”, de *Barravento ao Dragão da maldade* e com uma inflexão que começa com o *Terra em transe*. Com essa primeira leva de filmes dos anos de 1960, que compõe com os da década seguinte o que ele chamará depois de “roteiros do terceiro mundo”, Glauber se alinha, muitas vezes apesar dele mesmo, ao espírito de combate da época e seus reclamos por uma arte participativo-autoreflexiva a serviço de transformações estruturais no campo social. Embora não declare o fim do cinema e a morte do autor como categoria reacionária em prol de uma militância mais

direta, tal como faz Godard, em *Terra em transe* já se avizinha a grande crise que o pressionará em direção a uma “estética do sonho”.

É curioso que esse segundo manifesto glauberiano, dos anos de 1970, se irradie desde solo norte-americano, lugar de transferência das vanguardas européias durante e depois da segunda guerra, que levaram consigo um amplo e diverso ideário experimental com forte impacto, sobretudo, da sensibilidade surrealista. O sonho como paradigma de um processo de criação artística sem amarras, ou, em termos psicanalíticos, como paradigma do funcionamento inconsciente, já havia servido de emblema para um considerável *corpus* de realizações cinematográficas dos anos de 1920 e inícios dos de 1930, em meio a ruidosos debates e esforços das vanguardas artísticas de fazer frente às investidas de um realismo da imagem cada vez mais avassalador. Mas tal simetria entre trabalho onírico e trabalho artístico logo expôs seus limites, considerada conformista e diluidora frente às potências anárquicas do dadaísmo, denegada nas proposições artaudianas por um cinema da crueldade e bastante alheia à metodologia dos formalistas russos em suas elaborações sobre uma poética do cinema (Albèra, 1995). Todos esses aspectos são repassados por Pasolini em seu retorno ao conceito de cinema de poesia nos anos de 1960 (Pasolini, 1982).

Glauber retoma, portanto, pressupostos vanguardistas transpostos e ainda em circulação na América, embora bastante datados. Seu amálgama de fome e sonho possui assim, de início, o sentido de um reatamento, de uma ponte lançada entre aspectos de sua obra anterior (*O pátio*, curta experimental de 1957, por exemplo), de reaproximação com elementos do “udigrúdi” por ele denegado, de tentativa de repor seu pensamento estético-cinematográfico sob signos menos restritivos que os impasses entre o poético e o político haviam apontado. As urgências do presente haviam se transformado, precipitando uma desterritorialização que o levou de Cuba aos Estados Unidos, da Espanha, África e Itália até o retorno ao Brasil.

Não se pode minimizar o impacto dessa condição de nômade-desterritorializado sobre transformações em sua obra desse período. Um aspecto

que vem ganhar bastante relevo, iniciando-se com o filme *Câncer* (1968-1972), obtendo uma elaboração especial no curta *Di* (1977) e prolongando-se até o último filme *A idade da terra* (1980), é uma conjugação do experimental com o documental e o performático. Aí, o sentido de construção da obra como processo, o processo de criação enquanto tal irrompendo como material de composição fílmica, tudo isso adquire uma visibilidade que não vemos com tamanhos destaque e contundência no período anterior. O corpo físico do diretor em seus desdobramentos de imagem visual e sonora torna-se um dos principais recursos para a orquestração e combinatória de materiais cada vez mais dispersos no espaço-tempo, cada vez mais fragmentados e demandando um esforço bastante peculiar de seleção e montagem.

A partir dos filmes feitos na África e Espanha (*Leão de sete cabeças* e *Cabeças cortadas*) vários elementos de seu “cinema de transe” anterior, marcado por uma estrutura narrativa sustentada pelo monólogo interior de personagens claramente recompostos de um repertório histórico e culturalmente familiar (o messianismo, o cangaço, o eu do intelectual subdesenvolvido), começam a emigrar e se transmutar numa estrutura mitopoética, ritualística, a meio caminho entre o poético e o narrativo. Com o filme italiano, *Claro*, essa estrutura torna a balançar, a narrativa é submetida a uma desconstrução em que as personagens recompostas da ficção começam a ceder lugar às personagens reais, com o protagonismo transferindo-se para elementos propriamente cinematográficos (câmera, luz, movimento, tempo) que vão dar suporte a todo um universo fortemente subjetivo do cineasta. Mas é com o curta *Di* e o longa *A idade da terra*, ambos bastante marcados por elementos do “filme diário”, da autobiografia, do autorretrato e da performance cinematográfica, que o sentido de um cinema pessoal ou lírico se torna mais enfático.

Mas é importante ressaltar que “pessoal” não significa um fechamento sobre si mesmo. Ao contrário, Glauber opera com inúmeros intercessores, personagens reais retirados dos mundos artístico, político, cultural e cinematográfico. Um cinema subjetivo, portanto, orquestrado pela mão de ferro do cineasta, mas cujo

protagonismo é o de um amplo espectro de visões intercedidas, fragmentárias e contraditórias, sob o recurso de um discurso acentrado de consistência inteiramente indireta livre. Cinema arqueogenealógico, pode-se dizer, que opera com múltiplos circuitos temporais e modos de ser no espaço-tempo, a partir de camadas abertas no presente.

Da cinepoética à cinemancia

Bressane será dos primeiros a chamar a atenção para a retomada por Glauber de elementos do “udigrúdi”, particularmente em relação ao *A idade da terra*. Diz que com esse filme e a partir de *Di*, Glauber renovou seu próprio cinema se apropriando de elementos da estética marginal, anteriormente acusada por ele de fascista. São, sobretudo, elementos plásticos, formais, processuais: câmera na mão, câmera giratória que atinge a abstração, jogo de focos, presença da equipe, erros não descartados na montagem, som direto com interferências etc. Ou seja, Glauber retoma um sentido de experimentação que havia visto com suspeita desde o filme de Mário Peixoto e que, por força de disputas no campo da representação cinematográfica nos anos de 1960, levava ao paroxismo. Bressane traduz isso como um “estranho paradoxo do adversário que sangra o outro para depois sagrá-lo e consagrá-lo” (Bressane, 1995).

O que importa ressaltar disso é o quanto uma linguagem agonística permeia essa questão do experimental no Brasil, embora haja momentos de pacificação e de reconhecimento mútuo, pois Glauber também avalia o cinema bressaneano, numa de suas últimas entrevistas, como o de um pintor, “fazendo experiências visuais interessantes e reveladoras” (Del Picchia, 1982).

Bressane é dos raros cineastas locais que perseverou num cinema de pesquisa e investigação sem se preocupar muito com demandas de público e mercado. Construiu uma “obra” para um circuito bastante restrito, embora com intervenções contundentes a cada momento de lançamento de um novo filme.

Desde os anos de 1970, não parou de recusar e problematizar terminologias para o seu cinema que o tempo esvazia e lança na inércia: termos como experimental, de vanguarda, underground, maldito, marginal, de invenção e, até mesmo, de poesia, mais toldariam a compreensão do que esclareceriam uma prática artística efetiva. Concebeu um modo de se afastar desses referenciais a partir da questão estilística, do estilo como aquilo que pode unir um grupo, uma modalidade artística ou geração num sentido de univocidade produtiva. Segundo suas proposições, essa é uma maneira de precipitar a morte da criação – a visão do estilo como unidade lógica e totalidade orgânica de uma obra. Ao contrário, cada filme demanda outro posicionamento do realizador, outra estruturação e combinatória de materiais, sem os quais o artista continuaria a pensar a mesma coisa sem interrupção e distanciamento, ao invés de fazer de cada processo de criação uma maneira de pensar o que não pensava antes, de operar com um descentramento de si e da própria obra. Aspectos esses cruciais para uma atividade que se coloca o desafio de “experimentar o experimental” enquanto ato cujo resultado é desconhecido.

Essa proposição de experimentar o experimental, lançada por Hélio Oiticica nos anos de 1970 (Oiticica, 1980), é rica em desdobramentos no cinema bressaneano. Trata-se de uma fuga dos propósitos vanguardistas de criação absoluta, que vem possibilitar o retorno e recriação da tradição ao invés da mera recusa que a concebe como tempo morto e desativado. Há um “entulho” da tradição, sem dúvida, mas também aspectos seus que o trabalho de investigação redescobre e torna a agenciar em sua potência de elementos não exauridos e capazes de recombinação fértil com elementos atuais. Tal é, para Bressane, o sentido da citação enquanto colapso do tempo e despersonalização, ou seja, um recurso construtivo capaz de retirar a criação artística das aporias do em si e do para si, contornando as facilidades das significações dominantes para expor-se aos riscos de se lançar para fora de si, de extraviar-se, independentemente das competências ou pertinências estabelecidas pelo espírito da época.

Na trajetória de sua cinematografia que vai de *Cara a cara* (1967) até *Sermões* (1989), Bressane a concebeu como um intenso trabalho de

“cinepoética”, segundo parâmetros diversos que passam pelas vanguardas cinematográficas, pelo cinema da crueldade artaudiano, pela poética do cinema dos formalistas russos, pela retomada disso no pensamento pasoliniano, mas também por uma genealogia do experimental local que passa por Mário Peixoto, pelo etnodocumental do Major Thomaz Reis, por Benjamim Abrahão e seus filmes sobre o cangaço, pelas companhias Cinédia e Atlântida e pela chanchada, entre outros. Depois de cinco anos sem realizar um longa-metragem, entretempo da famigerada “Era Collor”, a partir de *O Mandarin* (1995) até o seu último *Filme de amor* (2003) começou a lançar um filme regularmente a cada dois anos. Ao mesmo tempo, elaborou uma nova categoria conceitual que reverbera um intenso debate na cultura audiovisual da última década: a categoria de “cinemancia”, categoria que insere o cinema no campo das artes divinatórias antigas, aquelas artes da inquietação e do desassossego em relação ao devir, de que o cinema seria a mais recente.

Temos, enfim, da cinepoética anterior à cinemancia dos filmes atuais, um trajeto inteiramente marcado por um senso de experimentação que está longe de se render à banalização que a categoria de experimental adquiriu no curso do tempo.

Referências bibliográficas

- ALBÈRA, François (org.). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Piados, 1998.
- BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- _____. "Da fome, da estética, do amor". In: ROSA, Carlos Adriano de & VOROBOW, Bernardo (orgs.). *Júlio Bressane: cinepoética*. São Paulo, Massao Ohno, 1995.
- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- DEL PICCHIA, Pedro & MURANO, Virgínia. *O leão de Veneza*. São Paulo, Escrita, 1982.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- MACHADO JR, Rubens. "Marginalia 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro". *Catálogo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- OITICICA, Hélio. "Experimentar o experimental". *Arte em revista*, São Paulo, Kairós, no. 05, 1980.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- RAMOS, Guiomar. "O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar". In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. *Um cinema paramétrico-estrutural: existência e incidência no cinema brasileiro*. São Paulo: Dissertação de mestrado, ECA/USP, 2000.
- ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de & VOROBOW, Bernardo (orgs.). *Júlio Bressane: cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane)*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Um jovem com uma câmera: notas sobre o olhar afetivo em *Zonazul*

Sérgio R. Basbaum (PUC-SP)

No final de 2003 que encontrei, por acaso, Rubens Machado num evento de cinema experimental – filmes de Jonas Mekas e Stan Brakhage –, e recebi um convite para assistir ao seu curso sobre o experimentalismo em bitola Super-8 no Brasil. Estava entrando na reta final de um doutorado sobre percepção em ambientes digitais e, ao contrário do que as pessoas normalmente fazem – assumir um certo foco e evitar dispersões na hora de concluir uma tese – apostei em que poderia ser um modo de refrescar o pensamento, conhecer um material para mim novo, e ao mesmo tempo retomar um contato mais direto com o cinema, pelo viés do experimentalismo.

É importante assinalar o modo meio descrompromissado como vim a descobrir esses filmes porque experimentei um entusiasmo com os universos poéticos dos superoitistas que é difícil de descrever, mas é mais ou menos como se tivesse pingado um colírio fresco nos olhos – Mizoguchi, afinal, dizia que "é preciso lavar os olhos entre cada olhar", e esses filmes tiveram sobre mim um efeito dessa natureza, um acordamento do olhar. Às sextas-feiras, dias em que normalmente já não conseguia estudar, era possível reabastecer ali uma espécie de pilha poética audiovisual. Naturalmente pensei que, por uma certa natureza pessoal, estava tomando uma vez mais uma contramão: num momento em que há uma certa euforia de produção, projetos, documentários, videoclipes, câmeras digitais, etc. – um verdadeiro dilúvio audiovisual que temos vivido – me

apaixonado por esses filmes experimentais de 30 ou 20 anos atrás, filmes muitas vezes caseiros, inacabados, com cópias precárias, som frequentemente bastante deteriorado, e que se afastam definitivamente de quaisquer expectativas de cinema como espetáculo. E, no entanto, constituem um universo poético audiovisual extraordinário, no qual filmes incríveis como os de Edgard Navarro ou os de Ligia Pape, por exemplo, instalam seguidamente experiências de uma potência poética de que o audiovisual contemporâneo parece não ter mais a referência. Dizer que tal dimensão poética tornou-se mais rara não recusa a produção do presente: trata-se simplesmente de verificar naqueles filmes aberturas existenciais que as tensões contemporâneas não abrigam, como pretendo tornar claro mais adiante. Até porque a contemporaneidade obriga talvez outro tipo de poesia, muito mais precisa para fazer frente à entropia geral do significado frente ao verdadeiro dilúvio de imagens que vivemos, com as câmeras digitais, os celulares etc. E, de qualquer modo, a força dos super8 consegue sustentar-se em tal contexto.

Dito isto, então, gostaria de tratar aqui de *Zonazul*, um filme realizado por Henrique Faulhaber logo ao início dos anos 70, e finalizado em 1972. Embora ele mesmo nos tenha dito que o filme teve várias montagens, aquela sobre a qual trabalho é a que constou na mostra organizada por Rubens Machado em 2003 no Itaú Cultural, a convite de Celso Favaretto *Zonazul* poderia ser descrito como um fragmento de diário de um grupo de jovens amigos, filmado ao longo de dois meses no Rio de Janeiro, em 1970, com alguns planos filmados cerca de dois anos depois – e essa informação é importante no percurso da análise que eu vou propor. Faulhaber era então um garoto de 19 anos, num Rio de Janeiro que, malgrado o auge ditadura militar, anos negros do governo Médici, era mais pacífico, e no qual as clivagens sociais tinham contornos bem menos severos do que aqueles de hoje – ou, ao menos, eram experimentadas e explicitadas de modo mais sutil e/ou mais leve. Ou pode ser, ainda, que essa sutileza e essa leveza sejam já parte dos méritos que eu atribuo ao filme, e que me parecem residir num certo olhar bastante específico que ele consegue imprimir na película.

O olhar hipotecado da modernidade

Dizer que o cinema pode ser definido como um modo de olhar as coisas é quase um lugar comum. Talvez fosse mais correto falar em modo de experimentar, em som e imagem, os textos audiovisuais; mas vou adotar, por hora, essa metáfora mais comum do olhar, que procura assinalar *um modo de dispor as relações entre a câmera e as coisas às quais ela visa*. É isso que permite a Rogério Sganzerla falar, por exemplo, em uma “câmera cínica”, aquela que assiste um tanto friamente, e com certo distanciamento, aos personagens e à cena: “a câmera cínica é aquela que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele; olha-o indiferentemente, olha-o apenas” (SGANZERLA, 2001:37). Trata-se de um olhar que ele atribui a Fuller e Godard, por exemplo. Assim, o melhor cinema deveria oferecer ao espectador a impressão de uma abordagem singular do mundo: um olhar capaz de nos fazer experimentá-lo de um ângulo distinto do nosso, reordenando olhar regrado cotidiano. Regra geral, porém, o cinema comercial define um olhar dissimulado, transparente, marcado por tantas instâncias produtivas rigorosamente regradadas, que narra quase como se olhar não fosse, como se não fora sequer mediação. Um olhar como esse, da maior parte da produção do cinema 35mm de mercado, identificado com uma longa tradição de drama e narrativa e com os códigos do imaginário dominante – que reitera e multiplica – termina por ser olhar nenhum. É o que diz Godard no seu *Éloge de l’amour*: há muitas décadas desaprendemos de ver. *Zonazul*, no entanto, vai numa direção bem contrária: o filme permite definir e falar de um olhar bastante particular, que chamarei um *olhar afetivo* – e isso, sobretudo no cinema, é menos trivial do que pode em princípio parecer. Nesse sentido, é conveniente lembrar que a própria câmera de cinema já é resultado de um certo pensar científico racionalizador e objetivante, em si mesmo não romântico e avesso aos afetos – como notou Benjamin (1983: 229-30), o cinema traz na câmera a vocação de um olhar que penetra o real com frieza cirúrgica: o mundo é um objeto a ser apropriado. Foi localizando um valor positivo nessa objetividade que Bazin (1990) erigiu todo um modo de pensar o cinema.

Os termos do contrato

Se tomamos ainda uma vez a questão do olhar, pelo viés da percepção, podemos ir, então, até Merleau-Ponty (1994), e ele nos dirá que a percepção constitui os *laços que nos ligam ao mundo*: são estes que nos instalam no presente e na circunstância vivida, nos dão um “mundo” que cremos verdadeiro, por ilusório que seja. Podemos dizer que *a percepção é nosso contrato com o mundo*. Se isso parece razoável, podemos ir adiante e afirmar que *os termos desse contrato são regidos pelo afeto*. Há uma intencionalidade no modo pelo qual eu viso as coisas do mundo como “boas” ou “não tão boas” – Melanie Klein chamaria isso de “posição” – e é curioso notar como o cinema, sendo dependente dessa câmera fria, invasiva, objetificadora, que se apodera da realidade segundo seus próprios termos, traz consigo uma convivência com os afetos que é característica dessa modernidade que ele encarna – uma modernidade em que a racionalidade ordenadora se estabeleceu como valor dos valores, ao passo que os afetos são bastante secundários. Em sua linearidade narrativa, sua apreensão do real por fragmentos, sua mecanicidade e sua reprodutibilidade, o cinema comercial pode ser entendido como síntese dos valores modernos e – dado seu alcance na cultura de massa – possivelmente o seu apogeu (BASBAUM, 2005: 160-1).

Um recorte ligeiro do modo como o cinema em 35mm tratou os afetos ilustra bem essa tese. Tome-se, por exemplo *La Règle du Jeu* (1939), a obra-prima de Renoir: André Juriuex, o herói romântico, não tem lugar no teatro funcional da vida moderna, em que os sentimentos “sinceros” criam uma série infundável de embaraços – sua morte é mesmo a solução natural para a continuidade da ordem; trata-se de uma questão recorrente, já posta *Der Blaue Angel* (1930), de Sternberg. Mas tome-se *Teorema* (1968), de Pasolini, ou *Lola* (1981), de Fassbinder – ambos cineastas do desejo: a incompatibilidade entre afeto, desejo e a racionalidade ordenadora é escancarada; o desejo é, enfim, “o que não tem governo nem nunca terá” – e poderíamos incluir aí os dois maridos de Dona Flor, metáforas do conflito entre razão e desejo, que o feminino, deslocado na modernidade masculina, parece conciliar clandestinamente. Na obra de Godard a questão reaparece, no

cérebro eletrônico em *Alphaville* (1965), que “trava” quando deve processar uma noção de amor; ou na famosa cena improvisada com Brice Parain, em *Vivre sa vie* (1962), em que o discurso da razão filosófica parece desajeitado para tratar da mesma questão; ou, finalmente, no bem mais recente *Éloge de l’amour*, em que Godard uma vez mais – ou cada vez mais – retoma essa impossibilidade como traço distintivo de uma oposição entre um valor romântico e a ordem instalada do mundo. Desnecessário dizer que, ao contrário desses olhares de autor, o imaginário altamente codificado do cinema industrial perpetua um olhar do “sistema cinema”, e não pode tratar os afetos senão dentro dos limites estritos do lugar e do modo de vivê-los que a ele se reserva dentro de uma certa ordem simbólica e produtiva.

Um olhar sobre certo cotidiano: um jovem com a câmera

Mas afinal, de que maneira *Zonazul*, um filme super-8 de um semi-estreado – Faulhaber fizera apenas um outro super-8 antes de *Zonazul* – de apenas 19 anos consegue ultrapassar os conflitos da modernidade, e vestir de afetividade toda uma crônica de um certo modo de vida de um grupo de jovens no Rio de Janeiro, ao início dos anos 70? Estruturalmente, o filme é composto por uma colagem de cerca de 20 canções que constituem um *paideuma* da paisagem musical pop da época – Rolling Stones, The Who, Novos Baianos, Blind Faith, John Mayall, Gal Costa, Jimi Hendrix, Cat Stevens, Yes, Pink Floyd, Nara Leão, combinados a algumas outras temporalidades, que incluem uma versão original de Jackson do Pandeiro para *Chiclete com Banana*, mais *A cartilha da Juju*, de Lamartine Babo, e uma inusitada versão do *jingle* radiofônico de lançamento das bananas brasileiras no mercado norte americano. (há, na versão atual, duas canções mais recentes, uma delas a versão dos Guns’n’Roses para *‘Knockin’ on heaven’s door*, de Bob Dylan). Estas músicas se sobrepõem a pouco mais de uma centena de planos que formam 17 minutos de filme. Uma montagem que articula mais de uma centena de planos com muito senso de ritmo não é, podemos assumir, um

trabalho trivial. Bom gosto musical e um certo esforço braçal de edição, porém, ainda não constituem elementos suficientes para configurar um filme distinto, nem tampouco para configurar, como queremos sugerir, *um olhar* em especial.

Na verdade, é a articulação das canções com as sequências de imagens que se abrigam sob sua costura que configura a força singular de *Zonazul*. O filme se inicia com uma brincadeira com *spray* preto sendo lançado sobre plantas ao som de *Paint it Black*, dos Rolling Stones, e logo sobre os pés de um dos dois rapazes principais do filme – o próprio Henrique Faulhaber pinta de preto os pés de seu amigo, numa estrada deserta – e em seguida temos uma mudança dramática de música – um órgão de rock progressivo – que sustenta algumas tomadas do próprio Henrique no interior de um apartamento. Já aqui estão marcas decisivas do filme: essa crônica do que se poderia chamar, como diz Rubens Machado, de uma “juventude dourada” – jovens que curtem a vida com enorme sentimento de liberdade; e a sutileza inventiva que acentua a relação criativa e afetiva plena com o vivido: os créditos são atribuídos a uma certa “Cor - ação filmes”, e Henrique olha a câmera com um filtro azul sobre os olhos, configurando o caráter de um olhar – da Zona Sul, natural –, mas disposto a ver o mundo através de um filtro que apresenta “tudo azul”. A sequência seguinte apresentará, em *closes*, os principais participantes do filme: as duas lindas garotas, e os jovens (um deles, um pouco mais coadjuvante, é o poeta Chacal –que depois se tornará um dos principais poetas da poesia marginal carioca). Essa sequência é embalada na canção que explicita todo o otimismo existencial de uma certa geração, *Tinindo Trincando*, dos Novos Baianos, em que a então musa da contracultura Baby Consuelo canta: “*Eu vou assim [a sim], por que quem vai de não, não chega não (...)*”, e seguida pelas imagens do grupo amigos dançando à beira da Lagoa Rodrigo de Freitas. Seguidamente, durante o filme, esse cotidiano festivo, dionisíaco, será enquadrado de maneira interessante, e sobretudo vivido no que seria um registro existencial de alta voltagem poética, que por vezes assume contrastes sofisticados em relação à trilha sonora.

Ao longo do filme, este que chamamos “olhar afetivo” se esclarece num afeto que a câmera derrama sobre, e com o qual ilumina cada um de seus objetos,

afirmando-se como estratégia amorosa mais do que investigadora: trata-se de uma câmera completamente engajada numa dimensão bastante específica do real, sendo capaz assim de superar seu aspecto de instrumento cientificamente projetado pelo de brinquedo, para na intimidade das relações de grande espontaneidade, informalidade e intimidade – e delicadeza, também – revelar o mundo *não como o lugar instalado por uma ordem de poder historicamente constituída*, (como em *Agripina é Roma Manhattan*, de Oiticica, por exemplo, que é do mesmo ano) *mas como o lugar do desejo, do poético*: não há, aparentemente, no mundo visto em *Zonazul*, qualquer conflito. O mundo, como um todo, é o lugar da realização do desejo; interior e exterior são contíguos, o espaço público é extensão do espaço privado; ricos e pobres convivem não apenas em harmonia, mas em intimidade – o garoto da favela é convidado, sem temor ou fetiche, à casa de veraneio da classe média; e não apenas isso: quando filma o passeio de seu amigo à região mais afastada da cidade – o Recreio dos Bandeirantes –, o olhar de Faulhaber captura imagens belíssimas da manhã carioca, e fotografa os pescadores e suas crianças com intimidade; isso se torna ainda mais explícito quando se chega com ele à feira e se vê ali os carregadores sorrirem para a câmera: Faulhaber lhes consegue a cumplicidade, certamente pelo entusiasmo, pelo interesse e alegria – pelo afeto – que lhes lança. Ora, tal amorosidade – inusitada até para o super-8, do qual, se dizia que vinha "cagar nos monumentos" e esculhambar geral – poderia tornar-se facilmente pedante, ou afetada. Afinal, o que há de esteticamente empolgante num diário da vida de jovens da elite do Leme em 1971, curtindo a vida? Na realidade, Faulhaber é tudo, menos um "mauricinho" com uma S8 no Rio dos anos 70. De início, não é carioca: chega ao Rio, na adolescência, vindo de Santos e antes disso de São Paulo, onde já conhecia e admirava o teatro de Zé Celso, e de José Agripino: tinha portanto, uma sensibilidade aguçada e alimentada pelas manifestações mais radicais de uma cultura em alta efervescência. Conhecia – a apreciava – o cinema de Godard e Glauber; lia Torquato. Estava, assim, a par daquilo que de mais vital acontecia na vitalidade dos anos 60/70; e era, de certa forma, existencialmente um solitário, visto que era um carioca, por assim dizer, mais ou menos recente, com uma trajetória

vivencial mais rica do que o usual – também a câmera, aliás, é singular: era a melhor super-8 do Rio de Janeiro, emprestada, segundo Faulhaber, pela namorada de Waly Salomão – daí as imagens especialmente belas. Faulhaber era um garoto completamente sintonizado nas questões da época e esteticamente bastante bem formado: seu olhar não é nunca trivial, bem como não é trivial a montagem. Não surpreende, portanto, que o entusiasmo adolescente com a descoberta do mundo possa ter sido impresso em película de um modo tão interessante, com sentido de enquadramento, com achados imagéticos invulgares, com senso de ritmo na montagem, com senso de metáfora – como na seqüência da "morte da luva" que acaba funcionando, certamente em função da trilha sonora, numa espécie de metáfora erótica de um encontro sexual do jovem casal – com ironia, humor e, inclusive, uma razoável verve metalinguística que remete um tanto à Nouvelle Vague ou talvez, como sugere Rubens Machado, ao Vertov de *Um Homem com a Câmera* – teríamos então, certamente, *Um jovem com a câmera*.

Faulhaber consegue fazer valer a condição rara – mais rara ainda em 1971 – de ser um cineasta talentoso de 19 anos, num mundo aparentemente seguro – a ditadura é um subtexto muito sutil, mas não se faz sentir no filme – e imprimir um momento existencial único em que se pode, ou se podia, experimentar o mundo de modo pleno, já que, com a transição à idade adulta, os conflitos entre dever, poder, ordem afeto e desejo, tão bem descritos pelo cinema autoral adulto, serão inevitáveis. O momento singular dessa adolescência, em que o mundo é celebração do desejo, é capturado e articulado magnificamente – num Brasil que já não há –, segundo uma relação com o mundo que é custosa para o cinema "adulto", dados os conflitos inevitáveis da maturidade e as intermináveis instâncias de regulação produtiva que separam a idéia de um filme da sala de exibição.

As tensões clandestinas

Entretanto, *Zonazul* não é, na verdade, um filme sem conflitos – não poderia mesmo. Aqui e ali – na cena, por exemplo, em que o protagonista acaricia os lábios

com uma *gilette*, como quem flerta com o perigo – há um fantasma que anuncia que vive-se na voltagem do poético, e no limite do risco, já que é um lançar-se poético quase incompatível com a ordem do real. Neste sentido, o filme torna-se metáfora de uma geração que experimentou a herança de beleza dos anos 60 num tempo em que o sistema se re-ordenava em direção à grande carestia que serão os anos 80 – dos yuppies, de Reagan e Thatcher (vide por exemplo, o Godard de *Prenom Carmen*, que afirma explicitamente que “ninguém mais diz o que quer”), da “volta à pintura”, etc. Essa observação é mais aguda na medida em que as duas atrizes do filme, assim como muitos dessa geração, jamais conseguiram conviver na realidade madura, que não abriga na ferocidade da ordem produtiva a generosidade do êxtase existencial e poético ali impresso. Em sua delicadeza poética e vigor inventivo, o filme de Faulhaber é grávido de um conflito eminente: a figura barbuda, introspectiva e solitária, que ondula contemplativamente pela calçada de Ipanema, na sequência final, é, na verdade, o próprio autor, dois anos depois. O testemunho da acontecência fugaz da liberdade, pelo olhar que o cinema 35, em seus compromissos com o real, não pôde ter, e que o super8, em sua radicalidade, não buscou, já estava porém impresso ali, como afirma *Zonazul*, em *curtida metragem*.

Referências bibliográficas

BASBAUM, Sérgio: *O Primado da percepção e suas consequências nos ambientes midiáticos*. Tese de doutorado PUC-SP, 2005

BAZIN, André: *O cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BENJAMIN, Walter: A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In COSTA-LIMA, Luis: *Teoria da Cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SGANZERLA, Rogério: *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

O uso da noção de representação na teoria do documentário

Luiz Augusto Rezende Filho (Universidade Estácio de Sá)

Já faz algum tempo que a noção de *representação* é largamente utilizada na teoria do cinema e do documentário: dos semiólogos do cinema a Bill Nichols, pelo menos, podemos encontrá-la como um pressuposto teórico ampla, sutil e suficientemente naturalizado. No âmbito da teoria do documentário, especificamente, esta forte presença pode ser entendida, antes de tudo, como instrumento de uma estratégia. Para a tendência crítica que, a partir dos anos 1960/70, procurou colocar em questão as rígidas oposições entre ficção e documentário, equiparando-os, a noção de representação foi uma ferramenta importante tanto para a análise da construção de significado no documentário, quanto para atacar sejam as “concepções realistas” da objetividade do registro cinematográfico, sejam as técnicas do “ilusionismo”. A semiologia do cinema foi uma das tendências que utilizou estrategicamente a noção de representação com este sentido. Para Christian Metz, por exemplo, todos os filmes, mesmo os documentários, são ficções porque são representações. Para o autor, a atividade de “representação” marca necessariamente qualquer obra cinematográfica, já que é incontornável a presença de uma subjetividade produtora que dá forma, organiza e seleciona. Segundo o autor, a realidade não poderia nos falar diretamente através de algum suposto instrumento de registro neutro e objetivo, mas apenas através das representações construídas por sujeitos histórica e ideologicamente determinados. Assim como Metz, outros autores franceses (como Jean-Louis Comolli, Marcelin Pleyenet, Jean Narboni e Pascal Bonitzer) também procuraram

evidenciar, fazendo uso da noção de representação, que todo conjunto organizado de imagens e sons é uma representação na medida em que apresenta um mundo trabalhado pelo discurso e pela ideologia.

Considerar o cinema e, especificamente, o documentário como uma forma de “representação” cumpriu, portanto, um papel estratégico para a crítica ao realismo: enfatizar o caráter ideológico, subjetivo e discursivo da atividade cinematográfica em geral, evidenciar as diferenças entre o que é da ordem do real e o que é da ordem do discurso e eliminar o idealismo que pretendia apagar essas diferenças. Mas se as idéias de Metz, Comolli ou Bonitzer muito influenciaram, posteriormente, teorias importantes do documentário, conduzindo-as a questionar com propriedade a “superioridade ontológica” do documentário e o idealismo da concepção realista que o cercava, elas também lhes criaram embaraços significativos. Essas idéias não deixaram muito espaço para pensar, por exemplo, a especificidade do documentário ou a sua “existência institucional” (sobre isto, ver Nichols). Além disso, a “evidência” segundo a qual o documentário é uma representação não tem permitido pensá-lo como algo além disso. Também não se tem questionado se a relação que o documentário estabelece com o mundo precisa ser tomada, necessariamente, como sendo da ordem da “representação” (filme) e “objeto representado” (mundo real). Ou ainda, o quanto é a própria idéia de representação que torna necessário discutir a relação do documentário com o que chamamos de “real” sob o ponto de vista do realismo, ou seja, de uma possibilidade de boa “adequação” ou não entre ambos.

Seria necessário, então, fazer, não tanto a crítica das formas de representação (de sua ideologia ou de seu discurso), mas a crítica da representação como um pressuposto teórico, ou seja, a crítica da idéia de representação, de seu uso, de suas implicações e limites dentro das teorias do documentário. Dizer que um documentário é uma representação, não significa apenas dizer que ele é uma construção discursiva e subjetivamente estruturada – diferente, portanto, da própria realidade. Essa pressuposição carrega consigo também a idéia problemática de que, como representação, o

documentário “substitui” alguma coisa (a realidade?), “presentifica-a”, ocupando seu lugar lá onde ela não mais se encontra. A idéia de “substituição” (alguma coisa que ocupa o lugar de outra) está implícita na idéia de representação. Toda representação supõe, assim, além de um sujeito que a “constrói”, um objeto por ela representado, um modelo que ela busca “copiar” – a idéia de cópia se encontra assimilada, de uma forma ou de outra, à idéia de representação.

Um dos problemas centrais da noção de representação é, então, saber em que medida ela visa ser confundida com o que representa. E, também, saber o quanto há de arbitrário e o quanto há de motivado em uma representação (AUMONT, 1993, p. 103-105). Para a análise empreendida aqui, não parece importar muito saber se a representação é motivada ou convencional, mas saber que a idéia de representação supõe implicitamente a existência de um sujeito e um objeto previamente dados. No entanto, a questão da motivação ou da convencionalidade da representação só parece possível devido, justamente, à suposição da existência de um objeto para a representação. O que está em questão quando se pensa se a representação é convencional ou motivada é a natureza de sua relação com o objeto. O que está em questão é a avaliação da adequação entre a representação e o que ela supostamente representa, ou seja, sob que aspectos se pode considerar a legitimidade e a “veracidade” da representação em relação a um objeto considerado, de alguma forma, como modelo. O problema é que a avaliação da adequação entre objeto e representação acaba conduzindo, especialmente na teoria do documentário, à inevitável constatação da “inadequação da representação”, da necessidade do espectador aceitar sua arbitrariedade, seu “contexto limitado”, sua “insuficiência” frente ao objeto.

No campo da teoria do documentário, esta constatação se deu em meio a grandes dificuldades, em razão da força que sempre tiveram as suposições de uma adequação direta e verdadeira entre o documentário e seu “objeto”, a realidade, não apenas junto ao senso comum, mas também junto a grande parte da tradição da prática documentária. Em função disso, a “inadequação da representação” documentária do mundo só adquiriu o caráter de uma

“evidência” à medida que, como foi mencionado, diversas abordagens críticas destacaram justamente o caráter de representação de todo documentário. Desta maneira, buscou-se apontar os “limites” de toda representação, tudo o que faz da representação documental uma representação “inadequada”, “problemática”, de forma a reconhecer que o realismo documentário e suas convenções não são capazes de reproduzir nada de maneira “fiel”, ou seja, sem utilizar artifícios e fabricações. Da mesma forma, alguns cineastas e teóricos começaram a se preocupar com as dificuldades intrínsecas da filmagem documentária no que diz respeito a questões como a influência do “observador” sobre o “observado” e o recorte e a seleção inevitavelmente produzidos pela presença do cineasta e pelas necessidades técnicas dos equipamentos. A subjetividade e a arbitrariedade presentes nessas escolhas e interferências tornariam sempre “suspeita” qualquer pretensão de autenticidade ou de neutralidade, assim como qualquer tentativa de instituir evidências de mundo através de artifícios realistas.

Apesar da inegável legitimidade destas alegações, a crítica da representação documentária criou uma grande dificuldade de se avaliar positivamente a prática documentária, sem que se retornasse a uma concepção realista. Essa dificuldade, no entanto, não pode ser tanto fruto das particularidades da prática documentária ou da técnica cinematográfica, quanto parece. Ao contrário, ela decorre, muito mais, das suposições e expectativas socialmente estabelecidas (o documentário deve “representar o real”) e das elaborações e conceitos usados por determinadas teorias e análises (“o documentário é uma representação”). Poderíamos ver um exemplo concreto destas dificuldades em um tipo de crítica que se concentrou em apontar as “manipulações” existentes nos documentários, em particular, e no cinema, em geral. Esta “crítica da manipulação” se ocupava de relatar casos em que, ou o documentário utilizava as particularidades de sua técnica para, propositadamente ou não, “distorcer a realidade”, ou ele se mostrava “tecnicamente” incapaz de representá-la, por mais honestamente que tentasse. Eventualmente, também procurava mostrar como o cinema podia cometer “equívocos” ou produzir estereótipos ao “representar” culturas desconhecidas ou “exóticas”. São inúmeras

também as análises de filmes de propaganda que cumpririam determinados papéis ideológicos e persuasivos em suas “representações da realidade”. Esta crítica da manipulação se fez possível, primeiramente, porque acreditava que os documentários poderiam ser tomados, se não como meios puramente objetivos de “representação da realidade”, mas como evidências que permitiriam acesso à compreensão das “ideologias que os fabricavam”. Da mesma forma, essas “ideologias” precisavam ser compreendidas como sujeitos ativos e eficazes, dotados de uma total onipotência para produzir qualquer efeito desejado e para controlar emoções e desejos do espectador.

Mas este tipo de crítica também é fundamentado pela pressuposição disseminada de que o documentário é uma forma de “representação” que, além de ser “manipulado” por um sujeito-ideologia onipotente em seu discurso, também tem um objeto previamente determinado na realidade. A noção de representação, aplicada ao documentário, nos induz à noção de manipulação, já que a primeira supõe, necessariamente, a existência de um “objeto da representação”, fixamente determinado. Como vimos, não se pode falar em representação sem entender que *alguma coisa* é representada, ou seja, sem atribuir à representação um “objeto”. Designar um objeto para a representação, por sua vez, implica em considerá-la passível de um julgamento de sua adequação ou coerência em relação ao objeto suposto – especialmente quando se considera que este é um objeto inteiramente “real”, sem virtualidades. Desta forma, é porque a noção de representação supõe, implicitamente, um objeto, um modelo (um real previamente dado por inteiro), que se pode falar na sua “inadequação”. O “objeto” da representação funcionaria como esse modelo ao qual a representação deve ser comparada. A suposição da existência deste objeto-modelo é, portanto, uma consequência – e paradoxalmente, ao mesmo tempo, uma causa – da suposição de que o documentário é uma representação. Cria-se um raciocínio em círculo: considera-se que o documentário é uma representação para mostrar como ele não pode “espelhar o real”, mas a suposição de que ele deve “espelhar o real” ganha especial interesse porque o documentário é, de antemão, pensado como representação.

Um primeiro problema da crítica da manipulação estaria, então, na “designação” de um objeto-modelo para a representação. Mas, além disso, estaria também, e principalmente, na suposição de que este objeto é algo pronto, previamente dado, dotado de uma identidade unívoca. Alguma coisa que guarda uma semelhança irrevogável consigo mesma, e que a representação-cópia deve espelhar. Como se este “objeto-modelo” contivesse uma identidade já existente, que vai ser revelada pelo documentarista, tal como a imagem que surge ao montarmos um *quebra-cabeça*. A imagem já estaria lá, antes que se comece o trabalho, desordenada e espalhada em vários fragmentos, certamente, mas já totalmente definida. É essa concepção, que vê a realidade como a imagem previamente existente de um quebra-cabeça, que sustenta tanto a noção de representação, quanto a de manipulação. Não se coloca em questão se os “objetos” só ganham “existência” no processo de sua produção (seja esta considerada ou não uma representação), nem se aquilo a que chamamos, usualmente, “realidade” é mesmo um objeto tão concreto e desprovido de virtualidades, cuja única dimensão é sua materialidade.

A crítica da manipulação sustenta também que, muitas vezes, as argumentações ou narrativas desenvolvidas pelos documentaristas não respeitam a “verdade histórica”. Este tipo de afirmação coloca um segundo problema a este tipo de crítica: a determinação interessada de um critério externo de julgamento da veracidade da “representação”, a partir do qual se poderia determinar a existência ou não de “manipulações”. Geralmente, a objeção que os críticos da manipulação e os historiadores fazem aos “documentários históricos” pode ser explicada pelo fato de os historiadores não reconhecerem, nestes filmes, suas próprias elaborações e conclusões. Quando as reconhecem, podem, eventualmente, enaltecer a “fidelidade histórica” do filme, mas apenas porque, nestes casos, a “representação” se submete ao “objeto” e à imagem pressupostos e, principalmente, ao modelo de verdade e ao critério de julgamento estabelecidos pelo crítico. Desta forma, considera-se, de uma só vez, que o documentário faz “representações do mundo histórico” (sendo este seu “objeto”), e privilegia-se um

critério ou modelo de julgamento particular, considerando-o superior e definitivo frente a outros possíveis. Em outras palavras, supõe-se que o documentário deve ter o mesmo “objeto” da “representação da história” realizada pelos historiadores. Deve, portanto, conduzir, igualmente, às mesmas conclusões que obtiveram os historiadores. Isso nos mostra como a própria noção de *adequação*, de verdade histórica, é uma noção “exterior”, como ela depende da determinação de um saber, que não pertence ao próprio campo da expressão audiovisual, e como uma crítica da “manipulação” presente no filme depende deste saber exterior.

Uma das grandes dificuldades em que cai este tipo de crítica é, então, o estabelecimento de um critério de julgamento exterior e universalmente válido, que deve servir como instrumento para “medir” a adequação do objeto à representação. É normal que os historiadores usem a História como este critério, supondo, é claro, que a História, ou qualquer outra área de conhecimento, seja alguma coisa tão uniforme e harmônica a ponto de não enfrentar conflitos e desacordos internos. Supondo, igualmente, que a recepção e a interpretação das “mensagens” que os filmes nos trazem também não mude historicamente. Mas, se nem mesmo o conhecimento científico estabelecido por uma mesma disciplina é unívoco, o que se pode dizer do conjunto do conhecimento humano e das perspectivas de interpretação possíveis? Da mesma forma, é muito comum que os documentaristas, desejosos de se aproveitarem do respaldo da autoridade socialmente reconhecida dos historiadores, tentem se apropriar do discurso destes últimos para conferirem “veracidade histórica” a seus filmes e a seus próprios discursos. Não será, então, a crítica da manipulação a decorrência desejável de um acordo tácito entre aqueles que desejam “representar a realidade”, mas sabem que toda representação é uma fabricação – e precisam, portanto, de legitimação –, e aqueles que detêm a autoridade sobre um saber estabelecido, mas sabem que o reconhecimento desta autoridade é sempre conflituoso e provisório – e precisam garanti-lo, ampliando seu controle e sua influência sobre quantas áreas da atividade humana for possível?

A crítica da representação conduz, freqüentemente, à conclusão niveladora

da onipresença da manipulação. Isso porque, dada a multiplicidade de perspectivas possíveis para a avaliação de uma “representação” qualquer, facilmente podemos ser conduzidos à constatação da presença de algum tipo de manipulação em qualquer filme. Radicalmente falando, de algum ponto de vista deve ser possível detectar “manipulações” em qualquer filme. À pergunta, totalmente retórica por sinal, “o cinema manipula a realidade?”, então, é praticamente impossível não responder “sim”, por, pelo menos, duas razões. Primeiro, porque, quando se faz tal pergunta, se supõe implicitamente que a “realidade” é o “objeto” do cinema. E como objeto, a realidade não pode ser “representada” sem que haja artifícios, arbitrariedades, manipulações. Segundo, porque não há como estabelecer “o que é a realidade” a partir de um critério de julgamento único e segundo o qual se ateste, definitivamente, a adequação ou a inadequação da sua “representação”. Assim, sempre haverá algum critério externo, um momento histórico, uma ideologia segundo os quais a representação é inadequada, manipulada, deixando como conclusão que toda representação empreende, de alguma forma, uma manipulação de seu “objeto”.

O maior impasse da crítica da manipulação está no fato de que seu horizonte final tende a ser esse “valor relativo” de toda manipulação, associado a uma crença na “realidade do objeto” equiparável àquela das concepções realistas do cinema. Por valor relativo da manipulação, deve-se entender a necessidade de designação de um critério somente *relativo* ao qual se pode determinar a “veracidade” ou as “manipulações” de determinada “representação”. Ao mesmo tempo, esta designação nunca deve ser evidenciada por aquele que a empreende, já que o critério estabelecido não pode aparecer como tal, como um entre muitos possíveis: ele deve se “confundir” com a própria realidade. Ou seja, para quem julga a manipulação presente nos filmes, o critério-modelo de verdade não pode ser identificado como um critério apenas. Ele deve ser considerado inerente à própria realidade do objeto, daí a necessidade de uma crença profunda na sua “realidade”. A crítica da manipulação continua, portanto, a supor, tal como os realistas, mais que uma possibilidade de espelhamento entre “a realidade e a

sua representação”, a existência de uma “realidade-objeto” previamente fixada, ou não seria possível apontar erros e distorções nas representações. A diferença é que, para os críticos da manipulação, as concepções realistas acreditavam na transparência da representação cinematográfica em sua relação com o mundo, enquanto que as concepções críticas consideravam essa relação como algo eminentemente “problemático”, “opaco”. Mas ambos continuam a supor a realidade como alguma coisa preexistente e como modelo para as “representações”.

Neste sentido, o uso da noção de representação, apesar da sua inegável utilidade para desqualificar os “mitos realistas” da objetividade e da neutralidade documentária, criou pelo menos uma grande dificuldade: pensado como representação, o documentário dificilmente escapa da necessidade de um julgamento de sua adequação ao modelo que ele supostamente representa. Esse julgamento é, no entanto, desproporcional às condições da criação e da prática documentária, já que os supostos “objetos-modelos” não se compõem apenas de uma dimensão real, mas também de dimensões virtuais, o que nos impede de lhes atribuir uma fixidez e uma identidade, e nos força a multiplicar os parâmetros de julgamento. Ao usar a noção de representação, fica difícil fugir à constatação niveladora da onipresença da manipulação, e à constatação de que o documentário é uma representação “problemática”, “inadequada”, do real. Mas isso justamente porque o documentário é pensado como uma representação. O que se buscou aqui, então, não foi apontar as “inadequações da representação documentária”, mas a “inadequação” (as dificuldades implicadas pelo seu uso) da noção de representação para a teoria do documentário, evidenciada por aquilo que ela faz pressupor – a realidade como objeto, o documentarista como sujeito, o documentário como representação.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

ROSENTHAL, Alan (org). *New challenges for documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988.



Cinema brasileiro: diálogos, diagnósticos, propostas



A capacidade criativa de copiar

Sheila Schvarzman (Senac, Anhembi-Morumbi, Unicamp)¹

Gostaria de voltar à *Mulher* de Octávio Gabus Mendes. Paulo Emílio Salles Gomes em seu *Trajatória do Subdesenvolvimento*² fala de nossa “incapacidade criativa de copiar”. No entanto, o cinema brasileiro é um bom exemplo, e *Mulher*, dentre os filmes mudos, um exemplo privilegiado, da capacidade criativa de copiar formas e estilos estrangeiros, criando uma obra com características próprias, pois deixa ver em sua concepção, justamente, os limites e compromissos necessários para acomodar a vontade de emulação de um grande cineasta como Erich Von Stroheim, uma busca de realismo e a adaptação às formas que se julgava necessárias para agradar o público brasileiro de então, conforme pregava a revista Cinearte nos anos 1920: riqueza, beleza, juventude e modernidade. No presente artigo, vamos examinar essa questão mais de perto.

Embora tenha realizado três filmes, a ligação de Octávio Gabus Mendes com o cinema brasileiro não foi imediata e nem marcada por uma experiência artesanal, como aconteceu com alguns dos primeiros ‘cinematografistas’ brasileiros, Humberto Mauro entre eles. Gabus não se inclui entre os técnicos curiosos, mas entre os fãs ardorosos do cinema. É leitor de livros e revistas sobre o assunto, vai muito ao cinema e, aos 19 anos, passa à crítica do cinema estrangeiro em Cinearte. Insere-se, portanto, entre os “intelectuais” do cinema brasileiro, como lembra Maria Rita Galvão:

Homens como Antônio Tibiriça, Canuto Mendes de Almeida, Armando Leal Pamplona, Octávio Gabus Mendes, não pertencem

ao mesmo nível sócio-cultural-econômico da maioria dos nossos homens de cinema. Alguns deles, ao contrário, fazem parte do que se poderia considerar a elite intelectual da época³.

Sua adesão ao cinema nacional é tardia e movida por sua ligação com Adhemar Gonzaga e pela vontade de realizar filmes. Não tem olhos para o que faziam os artesãos imigrantes, como Vittorio Capellaro ou outros. Seu interesse local é dirigido à exibição. É só em 1928, depois de ter visto *Tesouro Perdido*, que ‘descobre’ o cinema brasileiro.

Gabus é um fã de cinema, e o pouco que ganha como crítico em Cinearte serve para que possa ir com mais frequência ao cinema. É também um espectador exigente. Essas características estarão inscritas no cinema que fez.

Crítico e criador

Gabus é um grande admirador do cinema americano e alemão. Desta forma, é perceptível em seus textos críticos a dificuldade que tem em aceitar a precariedade do cinema brasileiro. Certamente foi sua ligação com Cinearte que incentivou seu interesse, assim como o gosto por escrever roteiros, o que fatalmente o lançava ao cinema nacional. Nota-se em seus artigos a árdua tarefa de sublimar seu gosto pessoal e adequá-lo à estratégia da revista Cinearte e da Campanha pelo Cinema Brasileiro. Mas, certamente, ao lado de Pedro Lima, é dos mais exigentes críticos da produção nacional, e suas restrições são menos ideológicas – como vemos em Gonzaga e Pedro Lima – e mais estéticas.

Ao longo de sua atuação em ParaTodos e Cinearte, Gabus Mendes comentou os filmes exibidos em São Paulo e as condições de exibição das salas de exibição, replicando em São Paulo o que faziam Adhemar Gonzaga e Pedro Lima em Cinearte para o Rio. Quando lhe é dado espaço pelos editores, engrossa de São Paulo a “Campanha pelo Cinema Brasileiro”, com textos sobre a necessidade

do cinema no Brasil, e além disso encarrega-se de realizar entrevistas fictícias com importantes astros americanos. São artigos de tal forma enamorados que, se ressoam localmente a forte atração pelo *star system* americano, oferecendo um provável testemunho sobre a ligação do público com os atores e o cinema americano, igualam o cronista a um fã.

Entretanto, se essa cabotinice não destoa do arrebatamento e do entusiasmo de reportagens sobre o cinema brasileiro, que, segundo Hernani Heffner, caracterizam a atuação estratégica de Cinearte com vistas a firmar o cinema brasileiro,⁴ é nítido, nos comentários dos filmes que mais aprecia, contraditoriamente, o seu gosto pelo filme realista, pela verossimilhança, pela interpretação veraz dos atores, pelo enredo bem desenvolvido. Ao contrário de suas efusões em torno de atrizes românticas da época, o seu filme preferido é *Ouro e Maldição* de Stroheim. É também para Fritz Lang ou King Vidor que dedica seus artigos mais refletidos e arrebatados.

Eu lhe devoto uma estima até exagerada. Admiro Murnau. É um criador, um inovador de técnica. É soberba a direção com o "touch" sentimental de Clarence Brown. John M. Stahl, então é o diretor de uma noite de fog tristíssima. De Mille, o diretor "evangelizador" como o chamou Haray Carr. Griffith, Herbert Breno, todos tem encanto para mim. Mas você, Von Strohem, é o predileto. E vou tentar explicar porque.

Murnau é humano. Stahl é humano. Aquele, germânico, dissolve o romance dentro da taça do realismo cru. Mas esse realismo cru, não é temperado, é desprovido de atração, é por demais "situação" para poder ter romance. O outro, o yankee, é sentimentalista. Os seus filmes tem caramanchões românticos(...) E assim, entre essas suas maneiras diversas de estudar a vida, está você Von Stroheim, porque reúne num filme as duas faces. Você é realista, mas o seu realismo tem romance. (...) O tão falado idílio de Zazu Pitts e Gibson Gowland, em *Ouro e Maldição*, tendo por backgroun um bueiro de esgoto, tinha poesia, tinha encanto.⁵

Em suas críticas a verossimilhança é o critério básico.

A preferência de Gabus Mendes, portanto, afasta-se dos padrões preconizados pela revista, onde o que conta é o estilo leve, moderno, urbano. Ele aprecia as comédias sofisticadas, os filmes feitos para valorizar os atores. No entanto, aquilo que efetivamente valoriza é a direção, a verossimilhança das situações e da interpretação. Por isso se insurge contra o sonoro, ainda que sempre deixando em aberto a posição final que vem de Gonzaga – favorável ao sonoro, não por convicção, mas por necessidade de não deixar o cinema brasileiro muito defasado.

Desta forma, pode-se observar em seu trabalho uma dualidade entre o cronista que se dirige aos fãs e o crítico que medita sobre a arte do cinema e se coloca como guia da audiência, educando, recomendando, corrigindo e ensinando. Entre o cronista que concede, e a escrita autoral. Da mesma maneira, veremos que em *Mulher* esses dois aspectos, o autoral e a necessidade de conceder, são visíveis na concepção do filme, na mescla entre uma busca de realismo ao pintar territórios desconhecidos como a favela e os seus habitantes, com a busca de leveza, riqueza e modernidade. Chama a atenção no filme a quase disparidade de tratamento entre a primeira parte, na favela e no meio pobre, onde puxa aspectos grotescos, voyeurismo, vícios, e depois no meio social rico, que passa a dominar inteiramente o filme.

Na verdade ali onde Paulo Emílio entende Cinearte como cultora de padrões americanos – como se isso significasse de algum modo apenas a construção de um universo de mimetismo -, percebe-se em Gabus Mendes uma busca de verossimilhança que em tudo escapa a esse modelo, ainda que este devesse obedecer às regras de fotogenia e do subentendimento pregados pela revista. Com isso, apesar do estilo parnasiano, dos exageros e arroubos da estrutura melodramática, é possível perceber em Gabus Mendes um outro ideal de construção cinematográfica no interior de Cinearte, diversidade que Paulo Emílio não registra.

A capacidade criativa de copiar

É impossível não associar as primeiras cenas de *Mulher*, e toda a sua primeira parte, muito dinâmica, cheia de cortes e de sensualidade, a Erich von Stroheim⁶. Como já analisamos em artigos anteriores, *Mulher* mostra a vida de Carmen, moça simples e sensual que vive na favela, é assediada por seu padrasto e expulsa de casa depois da sedução de Marinho, que lhe promete amor e foge. Ao lado disso, o aleijado, apaixonado por ela, espreita, acompanha e oferece dinheiro para sua nova vida na cidade. Mas segue sozinho. No asfalto, Carmen vive numa pensão, procura emprego, mas é sempre alvo de desconfiança por ser uma mulher sozinha. Sem trabalho, desmaia de fome e é socorrida por um jovem que a deixa aos cuidados de Flávio, que nesse mesmo momento fora deixado por sua noiva que o trocara por um outro, o médico Arthur, só se ocupa em traí-la. A solidão e a rejeição de Carmen e Flávio os une. Dificuldades no meio social abastado contribuem para separá-los, mas ao final terminam juntos.

Gabus Mendes tem por Stroheim grande admiração, e certamente a vontade de realismo, as cenas de caráter naturalista, sensual e sexuais de *Mulher* têm muito a ver com os exemplos de *Foolish Wives*, *Ouro e Maldição* e *Marcha Nupcial*, que tanto admirava.

“Você foi o primeiro que escolhi para entrevistar, porque inegavelmente você é o primeiro para a minha vida cinematográfica.

...Eu acho, francamente, Von Stroheim, que você cuida até do botão de um sobretudo do menor extra.... Talvez você não saiba, mas lhe devo uma estima até exagerada.

...E você, em todas as cenas de um filme seu, seja ela a mais crua, a mais sórdida, até, tem sedução, tem romance, tem encanto. Depois o seu espírito sonhador, poético, idealiza idílios encantadores... Depois, em detalhes ninguém lhe leva a palma. Francamente, eu nunca vi. ... E Zola, um idealizador de situações cruas, nunca, nunca!!! escreveu uma noite nupcial

entre gente pobre, como o poder emotivo, com o “punch” do seu filme *Ouro e Maldição*”⁷

Assim, é possível observar a influência de Stroheim sobre Gabus Mendes em sua busca de enquadrar o filme a partir do desvendamento das aparências através da exposição do seu caráter ao mesmo tempo real e ilusório: no meio pobre, mas também no meio rico. Carmen ama Marinho, que é um crápula, pensando que este é um príncipe. Não ama o aleijado que, no entanto, a quer de verdade. Homens e mulheres são flagrados em suas fraquezas e mesquinhas e, nesse sentido, Carmen não é uma santa. Ela é corpórea, carnal, sensual e sexuada. Ela se deixou enganar. Ela não foi “direitinha”, como disse a sua mãe. Daí que a dualidade que o filme estabelece não é apenas social ou cultural, mas diz respeito à natureza da imagem, à natureza do humano que se decanta ao longo do tempo e permite distinguir a verdade da ilusão. Como acontece em Stroheim.

Ao transitar por dois universos distintos, não deixa de observá-los com argúcia e sem benevolência. A mulher é maltratada nos dois universos. Ela é vítima de preconceito em ambos. Os homens são igualmente viciosos.

Certamente estaríamos exagerando se acreditássemos que todo o filme funciona assim, mas certamente a armação dos principais personagens, como Carmen, a mãe, o aleijado, Marinho, o padrasto, o médico e mesmo Flávio – que ameaça abandoná-la – bem como a ação em torno deles, tem como norte a crítica ao ilusório – a festa suntuosa que é um tédio, o clube de tênis que é um centro de hipocrisia, ainda que ali esteja também para cumprir o seu papel de exibição do luxo, conforme os ideais estéticos do grupo Cinearte.

Daí também o diretor carregar nas tintas em certos momentos, justamente para caracterizar personagens e mentalidades em decomposição – certamente figurados em seus pólos extremos - no padrasto medonho interpretado por

Humberto Mauro e no seu reverso social, o médico, Dr. Arthur, interpretado por Luiz Soroa, figura de tanto prestígio na sociedade, e ao mesmo tempo, degenerado. Entretanto, por seu turno, a caracterização de Carmen não é a de uma pobrezinha desvalida, comum aos melodramas. Ela é muito distante das pobres vítimas do cinema mudo, como a Lillian Gish de *Way down east*. Assim, percebe-se no montar da trama, na caracterização inicial dos personagens e de seus universos, a tentativa de criar uma tensão entre real e aparência, entre o real e o ilusório que se decantam e decompõem diante do espectador já na cena inicial do assédio sexual do padrasto, montada detalhadamente a partir de enquadramentos detidos nos objetos, ou no primeiríssimo plano do rosto aversivo do padrasto.

O mesmo pode ser dito de Marinho, o príncipe encantado de Carmen que, no entanto, prepara com requintes a sua sedução embalada pelo violão. Não se trata do príncipe que se afigura para ela. Quanto ao violão que abre o filme, serve para alternar a dor e o nojo de Carmem diante do padrasto, como um símbolo da pureza que vinha do Aleijado, esse rapaz de bom coração que a ama e não é correspondido e, além disso, vítima de chacota e desrespeito. A inclusão desse amigo aleijado, figura angelical e amorosa, que tudo poderia suprir, menos o amor não correspondido, foi certamente influenciado pela presença da noiva manca d'*A Marcha Nupcial* e de outro aleijado de *Foolish Wives* que tenta conquistar o coração da heroína em vão. Como naqueles filmes, aqui Máximo Serrano não tem ambigüidades. Nada esconde. Seus sentimentos são verdadeiros. Mas de nada servem nesse mundo de aparência enganosa. E o personagem, assim como todos os outros pobres, não têm utilidade no universo burguês em que Carmem vai se acomodar.

Mas o violão está ali também para sugerir, pela imagem do rompimento de uma corda, a defloração. A música contratada pelo malandro para enternecer os sentidos evitando resistências acompanha a sedução da virgem e serve, ao fim como sinal, pela interrupção melancólica da própria música, do sucesso dos ardis do malandro. Ali tem início o calvário de Carmen, apaixonada e enganada.

Por outro lado, certamente devido às exigências de um filme leve, Gabus não pôde levar adiante essa caracterização detalhada e bem trabalhada que armou no início do filme, sem contar, os supostos cortes que teve que fazer nas cenas da favela, por sugestão dos exibidores⁸. Desta forma, a crítica que se desenha no início do filme, vai se suavizando. Fica na figura de Arthur, o médico, na leviandade das moças do refinado Tênis Clube que Flávio freqüenta, na aparência do casamento feliz de Lígia e Arthur, nas oscilações do falso amigo Décio.

Desta forma, Gabus compreendeu e utilizou bem a verossimilhança que admirava e a forma naturalista e até carregada de Stroheim, dando ao cinema brasileiro um tratamento inédito. Põe em cena uma corporeidade que é própria do cinema mudo, mas certamente única no cinema brasileiro até então – e que só será comparável à de *Ganga Bruta* de Humberto Mauro, da mesma Cinédia, com roteiro do mesmo Gabus – que certamente influenciou Mauro, que, lembremos, foi o responsável pela fotografia de *Mulher*⁹. Assim, Gabus Mendes soube encontrar as formas e, sobretudo, as temáticas nacionais e locais onde esse olhar naturalista fazia mais sentido. Ou seja, foi plenamente capaz de ajustar uma matriz internacional, ou americana ‘hegemônica’, a um cinema local de um país ‘periférico’, com suas parcas condições de produção, capitais, atores. *Mulher* é certamente um bom exemplo de uma capacidade criativa de adaptar um pensamento cinematográfico estrangeiro a realidades, paisagens e problemáticas nacionais, tornando possível criar um filme em tudo brasileiro e, portanto, universal.

-
1. Esse trabalho foi realizado com financiamento da FAPESP
 2. Gomes, Paulo Emilio Salles – Cinema:Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra:embrasilme, 1980, p.67
 3. Galvão, Maria Rita – Crônica do Cinema Paulistano, São Paulo, Ática, 1975, p. 17
 4. Heffner, Hernani – Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização. Seminário Benearte: Rio de Janeiro. 1989
 5. Cinearte 121. 20/6/1928
 6. Conforme Salles Gomes, Paulo E – *Homenagem a Erich Von Stroheim*. IN 1º. Festival Internacional de Cinema do Brasil. FilMOTECA do Museu de Arte de São Paulo: fevereiro de 1954; Costa, Henrique A.- Eric von Stroheim – Gênio insubmisso de Hollywood. Porto: Afrontamento. 1981; Rosenbaum, Jonathan – “Les trois textes de “Greed”et “Les Rapaces” IN Bellour, Raymond (org) Le Cinema Americain. Paris: Flammarion, 1980
 7. Mendes, Octávio Gabus“1º. entrevista com o coração”IN Cinearte 121. 20/6/1928
 8. Conforme o testemunho de Alice Gonzaga a partir dos relatos do pai Adhemar Gonzaga sobre a realização do filme. Entrevista a autora. 2002
 9. Essa afirmação baseia-se, é claro, nos filmes que chegaram até nós.

***Rio, 40°* e o cinema realista brasileiro dos anos 1950**

Mariarosaria Fabris (USP)

Quando *Rio, 40°* foi lançado em 1955, a maioria dos críticos fez do neo-realismo italiano um ponto de referência na análise do filme. Os aportes das realizações neo-realistas ao primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos são inegáveis; no entanto, inserir essa obra na corrente do “cinema socializante” (B. J. Duarte), produzido no Rio de Janeiro nas décadas de 1940-1950 ou mesmo em período anterior, e tentar enquadrá-lo no contexto maior do cinema latino-americano permite repensar e aprofundar a questão do realismo em nossa produção independente dos anos 1950.

Embora a cinematografia carioca fosse identificada principalmente com as chanchadas, entre a segunda metade dos anos 1930 e a primeira metade dos anos 1950, a Atlântida tinha filmado também obras de fundo social, as quais, à falta de uma definição melhor, foram denominadas pré-neo-realistas (Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza) – *pré* em relação a um neo-realismo brasileiro, que surgiria com o cinema independente. Revistas hoje, algumas dessas produções não parecem corresponder à etiqueta que lhes foi aposta: *Amei um bicheiro* (1952-53), de Jorge Ileli e Paulo Wanderley, por exemplo, evoca antes os filmes policiais norte-americanos do que as realizações italianas do pós-guerra. Muitas vezes, uma vaga ambientação realista, algumas seqüências filmadas em cenários naturais ou a focalização de camadas populares levou a apontar nessas obras, ou mesmo em produções posteriores, um certo diálogo com o neo-realismo. É o caso de *Tudo azul* (1951), de Moacyr Fenelon, pela

seqüência do morro, ou, ainda de *Dona Xepa* (1959), de Darcy Evangelista, e *Os dois ladrões* (1960), de Carlos Manga.

Na comédia baseada na peça homônima de Pedro Bloch, que retrata as agruras e as pequenas alegrias da vida de uma feirante, a abertura apresenta seqüências interessantes, rodadas ao vivo num mercado, logo substituídas por cenários de estúdios. O tom mais melodramático do início do filme sucumbe paulatinamente ao escracho e aos apelos chanchadeiros. *Os dois ladrões* é uma chanchada rasgada que, em seus momentos iniciais, não deixa de flertar abertamente com *Miracolo a Milano* (*Milagre em Milão*, 1950), de Vittorio De Sica. O vigarista interpretado por Oscarito vive à beira-mar em grandes canos de esgoto, declara que lhe basta pouco para viver e se expressa em italiano. Embora sobreviva em condições precárias, dorme de roupão, faz a barba e dispõe de água potável para lavar-se, em ações bem parecidas às dos mendigos milaneses da produção peninsular. Vale a pena lembrar que mesmo *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi – primeira realização da Vera Cruz, que deveria representar a afirmação de uma indústria cinematográfica brasileira organizada nos moldes dos grandes estúdios norte-americanos –, não deixou de ser comparada com uma obra do “pai” do neo-realismo, Roberto Rossellini: *Stromboli, terra di Dio* (*Stromboli*, 1949-50).

Em contraposição aos filmes até agora comentados, o melodrama policial *Maior que o ódio* (1951), de José Carlos Burle, apresenta uma ambientação realista, graças a várias tomadas externas, aos interiores de locais populares em perfeita sintonia com as fachadas, portanto, sem ar de estúdios. Há uma boa caracterização das personagens e os diálogos são despojados. O trio central, na infância, lembra o de *Sciuscià* (*Vítimas da tormenta*, 1946); a obra de Vittorio De Sica ecoa, ainda, na amizade entre os dois meninos, que resistirá a tudo, mesmo quando, na fase adulta, eles trilharão caminhos diferentes. Outra produção a ser destacada é *Também somos irmãos* (1949), sempre de Burle, pela boa exploração da paisagem suburbana e urbana, sem tomadas do tipo cartão-postal, pela naturalidade ao retratar os marginalizados, pelo questionamento do racismo, pela coragem de um final sem conciliação entre classes sociais e

entre negros e brancos, pelas interpretações marcantes de Aguinaldo Camargo, Grande Otelo e Ruth de Souza.

Ao se falar do diálogo entre o neo-realismo e o cinema brasileiro, é importante salientar que o movimento italiano, quando eclodiu entre nós, na segunda metade da década de 1940, não veio impor-se enquanto modelo, a exemplo das produções hollywoodianas, mas apareceu como um elemento deflagrador a mais daquela tentativa de levar para as telas uma cultura nacional autêntica. Elemento deflagrador a mais, porque é necessário considerar, dentro do contexto brasileiro, outros fatores, como o fracasso da Vera Cruz e o debate sobre cinema independente. Foi no bojo da crise do cinema industrial paulista que começou a ganhar corpo a proposta do cinema independente: filmes realizados por pequenos produtores, a baixo custo, em prazos menores e conseqüentemente sem muito apuro formal, que privilegiavam uma temática social. Para seus defensores, o neo-realismo italiano se oferecia como um tipo de cinema factível, ao demonstrar como sem grandes aparatos técnicos era possível alcançar resultados no mínimo satisfatórios. Já em 1950-1951, seguindo os que serão os parâmetros do cinema independente, Salomão Sciar tinha rodado *Vento norte*, filme que parte da crítica da época considerou neo-realista, pois a ação se desenrolava nas praias de Torres (Rio Grande do Sul) e seus intérpretes eram pescadores.

A reflexão sobre essas novas idéias, constante nos artigos de *Fundamentos* (revista de cultura geral do Partido Comunista Brasileiro, editada de 1948 a 1955), amadureceu nas mesas-redondas e nos congressos realizados em São Paulo e no Rio de Janeiro, entre 1951 e 1953, quando se fez premente a necessidade de defender o cinema nacional e de debater seus problemas específicos, problemas que o surgimento das empresas paulistas havia evidenciado. Desses debates, da derrocada dos estúdios paulistas e da reavaliação da produção carioca originaram-se filmes que vieram afirmar entre nós a produção independente, dentre os quais *O saci* (1953), de Rodolfo Nanni, *A carrocinha* (1955), de Agostinho Martins Pereira, *Cara de fogo* (1958), de Galileu Garcia, e *A estrada* (1957), de Oswaldo Sampaio – que, ao retratar a vida dos caminhoneiros, lembra de perto *Fari nella*

nebbia (1942), embora, pelo que consta, esta obra de Gianni Franciolini nunca chegou ao Brasil. Ao lado desses filmes, destacavam-se quatro crônicas urbanas, consideradas as precursoras de um cinema nacional efetivamente engajado: *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Viany, *O grande momento* (1958), de Roberto Santos, e, sobretudo, as duas realizações de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40°* e *Rio, zona norte* (1957), que se inspiravam no ideário do neo-realismo italiano.

Segundo Alex Viany, os diretores neo-realistas eram admirados antes por seu engajamento social, ou seja, por colocarem clara e abertamente os problemas de uma época, de um país, do que pelo fato de filmarem fora dos estúdios ou de se valerem de atores não profissionais. Ao nosso cinema – como, aliás, ao cinema latino-americano em geral –, mais do que oferecer modelos estéticos, o neo-realismo vinha fornecer uma atitude moral, ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar. Ao valorizar a postura ética sobre a técnica, as teorias neo-realistas (sobretudo as de Cesare Zavattini) foram um elemento deflagrador a mais na busca incessante de uma identidade nacional, como já foi dito.

De fato, não se tratou de simplesmente transplantar a experiência italiana do pós-guerra para o nosso País, também porque alguns dos filmes brasileiros que foram colocados sob a égide do neo-realismo nem sempre poderiam ser classificados simplesmente como tais. *Agulha no palheiro*, por exemplo, dialoga muito menos com as grandes realizações neo-realistas do que com comédias italianas da década de 1930, como as de autoria de Mario Camerini – *Gli uomini che mascalzoni!*, *Il signor Max* e *Darò un milione*, em que afloram o gosto pela crônica do dia-a-dia e a simpatia pelos sentimentos dos humildes (todas idéias zavattinianas). Mas, dialoga principalmente com *Quattro passi fra le nuvole* (*O coração manda*, 1942), de Alessandro Blasetti, ao repropor a história de uma moça ingênua, seduzida e abandonada, que encontra um homem bondoso disposto a ajudá-la e a resgatá-la de seu passado aos olhos da sociedade. Não se pode esquecer que *Agulha no palheiro* se insere na corrente dos filmes realistas cariocas, já citados acima, como *Também somos irmãos*, com o qual

a obra de Alex Viary apresenta vários pontos de contato, como a incorporação da música popular ao enredo. Nessa linha seguirão também Nelson Pereira dos Santos e Darcy Evangelista, ao apresentarem números musicais em suas obras. Em relação a *Agulha no palheiro*, no entanto, *Dona Xepa* dará um passo atrás na representação das camadas populares e de seu relacionamento com a alta sociedade, pela tipificação exagerada de quase todos os personagens.

O filme de estréia de Roberto Santos, também, além de deitar raízes em manifestações culturais tipicamente brasileiras (o circo, o teatro popular, a radionovela) e apesar de apresentar ecos dramáticos, no fundo é uma comédia – por vezes amarga, mas comédia – como, por exemplo, *L'onorevole Angelina* (*Angelina, a deputada*, 1947), de Luigi Zampa, e o neo-realismo não produziu comédias. As comédias realizadas na Itália nos anos 1940-1950 foram reunidas muitas vezes sob a etiqueta do contra-realismo, porque, ao focalizarem os mesmos temas (até com os mesmos estilemas) dos filmes de um Rossellini, de um Visconti ou de um De Sica, freqüentemente os abordaram de forma menos polêmica e mais otimista, e foi esse o caminho seguido por Roberto Santos, embora sem aquele tom consolatório e reacionário que muitas dessas produções italianas tiveram. Na venda da bicicleta – objeto que, sem dúvida, remete a *Ladri di biciclette* (*Ladrões de bicicleta*, 1948), de Vittorio De Sica – a fim de juntar o dinheiro necessário para o casamento, Jean-Claude Bernardet viu uma submissão do protagonista ao rito social. Não se pode esquecer, no entanto, que a festa se transformará num verdadeiro pastelão, com o qual Roberto Santos fustiga os valores pequeno-burgueses que as famílias dos noivos tentavam emular.

Mesmo no caso de *Rio, 40°* e *Rio, zona norte*, a equação Nelson Pereira dos Santos/neo-realismo não é tão simples. É verdade que na primeira obra é possível reconhecer alguns dos postulados zavattinianos e rossellinianos: os pobres quase sempre bons e solidários entre si; a câmera que segue de perto as personagens, permitindo uma focalização imediata da realidade; o próprio título do filme, composto de três elementos igual ao de *Roma, città aperta* (*Roma, cidade aberta*, 1944-45). É possível, ainda, salientar o diálogo com o chamado

neo-realismo menor do Renato Castellani de *Sotto il sole di Roma* (*Sob o sol de Roma*, 1948) ou de Luciano Emmer: em primeiro lugar, com *Una domenica d'agosto* (*Domingo de verão*, 1950), do qual Nelson Pereira dos Santos teria extraído o motivo central; mas, ainda, com *Parigi è sempre Parigi* (*Paris é sempre Paris*, 1951) e *Le ragazze di Piazza di Spagna* (*As garotas da Praça de Espanha*, 1954). O cruzamento de várias histórias, dentre as quais a da moça namorada e a da garota abandonada pelo noivo, em *Le ragazze di Piazza di Spagna*, é o fio condutor de *Rio, 40°*. A seqüência do grupo de turistas que visitam o Museu do Louvre, em *Parigi è sempre Parigi*, é retomada na chegada do ônibus de passeio à Quinta da Boa Vista. O filme brasileiro, também, como *Una domenica d'agosto*, abre com uma tomada aérea (à beira-mar) sobre a qual surgem os créditos iniciais; a narração é introduzida por um bando de jovens torcedores de futebol; a ação se passa num único domingo; focaliza as várias camadas da sociedade.

A pulverização da trama central numa miríade de histórias paralelas, que caracteriza também *Sotto il sole di Roma* ou *Una domenica d'agosto*, nem sempre foi entendida por alguns críticos, que apontavam no filme a falta de concatenação – sem perceber que em *Rio, 40°* há um ponto de vista único, como em *Ladri di biciclette*, em que a linearidade narrativa está assegurada, mesmo quando parece dispersar-se em histórias ou personagens laterais –, embora apreciassem a intensidade dramática alcançada na passagem abrupta do berro de um dos vendedores de amendoim, ao ser atropelado por um carro, para o grito dos torcedores pelo gol marcado, no Maracanã. A seqüência da morte de Jorge pode remeter à do assassinato de Pina, em *Roma, città aperta*: a personagem que se desvencilha dos agressores (soldados, no filme de Rossellini/garotos, no de Nelson Pereira dos Santos); a alternância de planos entre a pessoa que corre (Pina/Jorge) e o veículo que procura alcançar (caminhão/bonde); a personagem enquadrada a partir do meio de transporte; a morte que interrompe a corrida; o corpo caído de costas no asfalto.

Entretanto, é interessante assinalar, também, como esse paralelismo entre a vitória (a crescente euforia no jogo de futebol) e a derrota (a impossibilidade do

garoto de obter outro meio de subsistência) estará presente posteriormente em *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco e seus irmãos*, 1960), na contraposição entre o triunfo de Rocco no boxe e a derrocada moral e psicológica de Simone ao assassinar Nadia, constituindo um dos pontos altos do filme. Esse rápido confronto entre o primeiro longa-metragem do diretor brasileiro e a realização de Luchino Visconti permite salientar como, no fundo, o que está em questão é o realismo *tout court*, uma vez que *Rocco e i suoi fratelli* já não pertence à esfera do neo-realismo.

Em sentido prospectivo, *Rio, 40°* pode ser confrontado, ainda, com o documentário argentino *Tire dié* (1960), de Fernando Birri. A longa tomada aérea inicial é mais devedora do olhar de Nelson Pereira dos Santos do que daquele de Luciano Emmer em *Una domenica d'agosto*. Nela, é apresentando antes o lado “bonito” e produtivo de Santa Fé, para depois ser focada a várzea em que está localizada a estrada de ferro ao longo da qual moram os excluídos das estatísticas com as quais o filme vai atordoando os espectadores, num comentário irônico. Ironia que arrefece, quando, como em *Rio, 40°*, as crianças introduzem a câmera favela adentro (cuja focalização remete, ainda, à cinematografia soviética, ao primeiro Rossellini, ao Zampa de *L'onorevole Angelina* e a alguns filmes argentinos de conteúdo social que antecederam a criação da Escola Documental de Santa Fé, na primeira metade dos anos 1950) e que está totalmente ausente na longa seqüência do trem, quase insuportável em sua duração, num “excesso” de crueza e de realismo nunca alcançado por nenhuma realização neo-realista.

Dez anos depois do diretor brasileiro, um cineasta sueco, que viveu parte de sua vida em nosso País, também vai utilizar tomadas aéreas para levar o espectador até uma favela carioca, seguindo uma pipa empinada por um garotinho. Em *Fábula*, Arne Sucksdorf (auxiliado, no roteiro, por Flávio Migliaccio e João Bitthencourt) conta a história de quatro crianças abandonadas que, em suas andanças por Copacabana, vão revelando o duro dia-a-dia de quem sobrevive à custa de pequenos expedientes, entre os quais o de “chuchainar”, numa clara referência à obra de De Sica. Aqui também, como em *Rio, 40°*, o neo-

realismo parece ter deixado sua marca numa narrativa crua, mas não desprovida de momentos de poesia.

Apesar de todo o diálogo com o movimento italiano, não é menos verdade, no entanto, que o primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos atrai também por seu caráter eminentemente brasileiro, em sua visão da realidade nacional bem alinhada com as diretrizes do Partido Comunista Brasileiro e, logo, consoante com a de um pintor como Cândido Portinari e de um escritor como Jorge Amado, que transformaram negros e marginais nos protagonistas de suas obras. Isso se torna evidente não só na seqüência final do filme, a da festa no morro, quando lirismo e documento se misturam, num justo equilíbrio, no resgate da cultura popular e na conscientização do papel histórico a ser desempenhado pela classe trabalhadora, como na própria caracterização de alguns de seus intérpretes, os pequenos vendedores de amendoim e as crianças mendicantes que perambulam pelas ruas da cidade, muito próxima daquela dos engraxates de *Sciuscià* ou dos pivetes napolitanos do segundo episódio de *Paisà* (*Paisá*, 1947), de Rossellini, mas também daquela dos pequenos marginais de *Jubiabá* (1935) e de *Capitães da areia* (1937), do escritor baiano.

Além disso, se se pensar em produções consideradas progressistas, entre as quais se alinhavam vários filmes não só brasileiros, mas também latino-americanos ou norte-americanos, como alguns citados por Alex Vianny em suas críticas para o jornal comunista *Hoje*, entre 1946 e 1947 – *Gente honesta* (1944), de Fenelon, *Vidas solidárias* (1945), de Burle, ou *María Candelaria* (*Maria Candelária*, 1943), de Emilio Fernández, ou ainda *Sister Kenny* (*Sacrifício de uma vida*, 1946), de Dudley Nichols –, se verá como a preocupação por temas sociais podia derivar também de outras fontes. O filme argentino *Pelota de trapo* (1948), de Leopoldo Torres Ríos, pode ser outro exemplo a ser destacado entre as obras com os quais *Rio, 40°* – assim como *Maior que o ódio*, em parte – parece ter afinidades, por ser protagonizado por crianças que almejam uma bola de couro; por focalizar o mundo do futebol; por ter, como cenário, rincões à margem de uma grande cidade (Buenos Aires/Rio de Janeiro).

Deveria ser lembrado, também, *Los olvidados* (*Os esquecidos*, 1951), da fase realista de Buñuel, retrato cruel da miséria na capital mexicana, centrado em crianças e adolescentes. A presença de Luis Buñuel e de Sergei Eisenstein na cinematografia latino-americana dos anos 1950 e especialmente na brasileira, ao lado do neo-realismo, precisa ser reavaliada, mas podem ser citados alguns exemplos. No caso do diretor espanhol, *Rio, 40°* e *Los inundados* (1961), de Fernando Birri, no qual ecoam ainda o cinema mexicano da década de 1940, as realizações do jovem Nelson Pereira dos Santos, a dupla De Sica/Zavattini de *Ladri di biciclette* e, sobretudo, do fabulístico *Miracolo a Milano*, mas principalmente muito do chamado neo-realismo rosa de um Emmer ou de um Castellani, com seu conformismo social. No caso do cineasta soviético, o provável diálogo de *Vento norte* com o inacabado *Qué viva México!* (1930-31), não só no castigo infligido a um de seus personagens (enterrado na areia até o pescoço), bem como em outras tomadas. Poderia ser salientado ainda que o filme de Salomão Sciar, nas belíssimas seqüências marítimas é mais devedor de *Man of Aran* (*O homem de Aran*, 1932-34), de Robert Flaherty, do que de *La terra trema* (*A terra treme*, 1948), de Luchino Visconti.

Voltando ao primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, constata-se como essa multiplicação de modelos torne difícil a filiação do filme apenas a uma tendência vinda do exterior, acabando por afirmar a originalidade do cineasta. Uma originalidade que se tornará mais evidente na realização seguinte, na qual a necessidade de ter o neo-realismo como ponto de referência começa a esgarçar-se. De fato, se Paulo Emilio Salles Gomes via em *Rio, zona norte* uma contribuição “para o desenvolvimento da tendência neo-realista brasileira”, Salviano Cavalcanti de Paiva incitava o diretor a firmar-se como “o sistematizador de um realismo brasileiro que a ‘linha’ centro de *Rio, 40°* indicava” e a deixar de lado o neo-realismo. O que conta em *Rio, zona norte* é a retomada do diálogo com o cinema nacional (na trilha aberta por *Agulha no palheiro*) e a discussão sobre cultura popular, aprofundando o discurso iniciado com *Rio, 40°*.

Os Cafajestes e seus tiros no sol **cinema brasileiro e *nouvelle vague***

Maria do Socorro Silva Carvalho (UNEB)

A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. É necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À... Bout de Souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema. Godard, apreendendo o cinema, apreende a realidade: o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva. O cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia.

Glauber Rocha, 1963.

França, 1959. Em um carro roubado, Michel Poiccard dirige em uma autopista. Em meio à contemplação da paisagem, devaneios com Patrícia (por quem está apaixonado), irritação pela lentidão dos carros, provocações a outros motoristas e a moças que pedem carona, ele encontra uma arma no porta-luvas, e passa a brincar com ela. Notando o sol por trás das árvores ao longo da estrada, exclama: “como o sol é bonito!”. Em seguida, mira-o, e dispara três tiros contra ele.

Brasil, 1961. Um carro se desloca velozmente à beira de uma praia deserta, com grande extensão de areia. Jandir está ao volante e, sentado atrás dele, o amigo Vavá dispara com frenesi sua máquina fotográfica em direção a Leda, que se encontra nua, saindo da água. Atingida pelos *flashes*, Leda se contorce, seguindo os movimentos circulares do carro em torno dela, até cair no chão, com a surpresa e o pavor de quem recebe tiros inesperados de uma arma de fogo.

A cena francesa faz parte dos cinco minutos iniciais do filme *À Bout de Souffle* (*Acossado*), o primeiro longa-metragem de Jean-Luc Godard, lançado em Paris, em maio de 1960. A cena brasileira, um plano-seqüência com duração de quase cinco minutos, são imagens de *Os Cafajestes*, primeiro longa-metragem de Ruy Guerra, lançado no Rio de Janeiro, em abril de 1962. A montagem paralela dessas duas seqüências produz um efeito inusitado: os tiros no sol disparados na França pelo atraente cafajeste acertam em cheio aquela bela mulher acossada no Brasil.

Evidente que essa ligação tão direta entre os dois filmes é apenas um exercício, uma forma de abordar *Os Cafajestes* para ampliar os estudos acerca de sua forte vinculação, sempre lembrada, à *Nouvelle Vague* francesa. Em particular, sua filiação ao longa-metragem de estréia de Godard – “o mais novo de todos os filmes da ‘nova onda’” (SICLIER, 1962, p. 98) –, uma espécie de “manifesto” dos críticos-cineastas saídos dos *Cahiers du Cinéma* (conhecidos como os jovens turcos), os principais responsáveis pelo movimento formalmente iniciado em 1959, mas que em 1962, quando da exibição comercial de *Os Cafajestes*, já estaria encerrando seu ciclo principal (MARIE, 1997, p. 13-17).¹

Ressalte-se que nessa leitura não se pretende reduzir *Os Cafajestes* à mera cópia, exageros de citações ou colagem de cenas filmadas por diversos realizadores europeus, franceses e italianos em especial, como vários críticos da imprensa carioca alegaram com veemência à época do seu lançamento². Muitos deles viram as mãos de Louis Malle, François Truffaut, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Mauro Bolognini, além do já citado Jean-Luc Godard, no filme de Ruy Guerra. Disseram que Norma Benguel era uma imitação de Brigitte Bardot ou de Jeanne Moreau e, ainda, que o Jandir de Jece Valadão não passava do Michel Poiccard de Jean-Paul Belmondo sem o ímpeto anarquista. Algumas dessas identificações, contudo, são inevitáveis. Seja como inspiração, homenagem ou diálogos intertextuais, não se pode negar traços ou elementos dessa filmografia

européia do final dos anos 1950, início da década de 1960, particularmente de *Acosado*, retomados, recriados ou revisitados em *Os Cafajestes*.

Glauber Rocha, em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, ao discutir as “Origens de um Cinema Novo”, considera *Os Cafajestes* um exemplo de cinema feito no Brasil que daria o necessário “tiro no sol”, afirmando-o como “um filme barato, rápido, novo, ousado”, que marcou a cinematografia nacional, afastando-a da “mediocridade”. Seu diálogo forte, “sem papas na língua”, dizia Glauber Rocha, refletiria “o mundo do vício, da curra, da maconha [com] insolência anti-religiosa, antimoral burguesa” – fenômeno inédito no cinema brasileiro –, lembrando ainda que para além do audacioso tema Ruy Guerra “tinha as melhores bossas da *nouvelle vague*” (ROCHA, 1963, p. 108-109).

Ou seja, *Os Cafajestes* seria “cinema de autor”, que então para Glauber Rocha era sinônimo de “cinema revolucionário”, vinculado ao ainda incipiente Cinema Novo – portanto um filme próximo à realidade brasileira –, mas claramente inspirado pela famosa “nova onda” francesa. E o jovem crítico-cineasta, como também o era Godard, embora parte de uma minoria, não foi o único a aproximar positivamente a obra de Ruy Guerra do chamado moderno cinema francês³. Ele mesmo, Ruy Guerra, reafirmara essa referência em entrevista dada a Ely Azeredo, publicada no dia da estréia comercial do filme, ao declarar que desde quando viu *Acosado* e *Hiroshima, Meu Amor* sabia que se fizesse filmes seguiria esses caminhos de Godard e Resnais. Mas a maior influência, registrava ainda, era de fato *À Bout de Souffle*, “com seu desprezo pela velha ‘continuidade’ e com seu *élan* anárquico” (AZEREDO, 1962).

Com produção executiva do ator Jece Valadão, *Os Cafajestes* tem argumento de Miguel Torres e Ruy Guerra, sendo o roteiro do próprio diretor⁴. Ruy Guerra, um moçambicano de família portuguesa, recém-chegado ao Brasil após uma temporada parisiense, entre 1952 e 1958, com formação no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC) e trabalhos como ator e assistente de direção em algumas produções francesas, trouxe em sua bagagem uma proposta de

produção nos moldes daquele moderno cinema que viu nascer na França (VIANY, 1999, p. 379-380). Um cinema desvinculado dos estúdios e de suas pesadas estruturas comerciais e industriais, no qual o diretor deveria ter o papel decisivo de autor-realizador do seu filme.

Os *Cafajestes* não conta exatamente uma história, um dos graves “defeitos” apontados com insistência pela crítica da época, embora seu realizador afirmasse haver ainda “muita *história* no filme” (AZEREDO, 1962). De modo fragmentado, outra característica que o ligava de imediato a *Acosado*, o filme apresenta uma visão crua e cruel do mundo urbano contemporâneo – seus valores, comportamentos, sentimentos e distorções – por meio de personagens representativos de determinado universo da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Em linhas gerais, o filme gira em torno de dois jovens, os cafajestes – o pobre e ambicioso Jandir (Jece Valadão), que quer ter um conversível, e o “bem nascido” mas derrotado Vavá (Daniel Filho), que quer voltar a ter dinheiro –, tentando conseguir o que desejam por meio de chantagem. Para isso, usam Leda (Norma Benguel), prima de Vavá, amante de seu tio rico. Como este homem já não estaria mais interessado nela, a idéia de chantageá-lo perde o sentido, mas a própria Leda, para vingar-se do ex-amante, sugere prosseguirem o plano com a filha dele, Vilma (Lucy Carvalho), também prima de Vavá, por quem este nutre uma paixão secreta desde a infância.

Essa trama mínima é o pretexto para mostrar aspectos sombrios e violentos de um ambiente abastado, aparentemente cosmopolita, do Rio de Janeiro do início dos anos 1960. Usando elementos de atração para o grande público – sexo, nudez feminina, drogas e violência –, Ruy Guerra faz o espectador “médio” sentir-se talvez constrangido, desconfortável com sua própria expectativa. Do escandaloso nu frontal de Norma Benguel, por exemplo, no final sobressai a agressividade do ato mostrado à exaustão. As tentativas de expor relações sexuais, à exceção de uma, apenas sugerida, são sempre frustradas pela impotência dos personagens. Dos cigarros de maconha e comprimidos do excitante “pervertin”, ingeridos todo

o tempo pelos dois rapazes para encorajá-los nos atos transgressores, restam a certeza de seu uso como escudo contra o medo, a desilusão, a falta existencial. Nesse sentido, *Os Cafajestes* poderia ter sido intitulado *Os Desesperados*, inclusive, uma tradução próxima à idéia de *À Bout de Souffle*.

Como um filme de baixo orçamento, rodado inteiramente fora de estúdios, uma pequena equipe técnica, poucos atores, todos comprometidos com o projeto, e um diretor-roteirista, garantindo sua liberdade de autor-realizador, *Os Cafajestes* aproximava-se do conceito de produção da *Nouvelle Vague*. Não é essa característica, entretanto, o elo principal a ser realçado entre as duas cinematografias. O então incipiente Cinema Novo, inspirado antes pelo “cinema independente” do nosso “neo-realista maior”, Nelson Pereira dos Santos, sem esquecer do velho Humberto Mauro, apenas existiria a partir desse modelo não-industrial, “*com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão*”, como se sabe.

Nessa mesma linha de produção artesanal, cito o Ciclo do Cinema Baiano (1958–1962), um dos pilares do Cinema Novo, cujos filmes *Pátio* (Glauber Rocha, 1959), *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961) e *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) são exemplos importantes. Justamente por ser contemporâneo da “nova onda francesa” e manter correspondências significativas em realidades tão diversas, é que nas pesquisas que fiz sobre esse surto de cinema na Bahia, em uma homenagem explícita, tomo a liberdade de denominá-lo “a nova onda baiana” (CARVALHO, 2003). Lembre-se ainda de *Os Cafajestes* como tentativa de experimentação formal de Ruy Guerra, antes do “engajamento” que se seguiria com *Os Fuzis* (1963), a partir de uma idéia sugestiva presente nesse seu primeiro filme: “quando se é obrigado a deixar de levar a vida a sério”, como tiveram de fazer aqueles destroçados personagens.

Mais do que um modo de produção engendrando uma determinada concepção estética, é a forma de abordar o tema e seus elementos narrativos que vai transformar *Os Cafajestes* no “filme mais *Nouvelle Vague* do cinema brasileiro”⁵. O uso de poucos atores, cujos personagens vivem um cotidiano ao

mesmo tempo banal, corriqueiro, denso e angustiado; a narrativa fragmentada, praticamente sem enredo, explora fatos isolados, situações efêmeras, encontros e desencontros dessas figuras perdidas em suas pequenas vidas, marcadas por fragilidades emocionais; há ainda o tratamento “realista” de um segmento urbano, em que se destacam a naturalidade do mau caratismo masculino, a nudez provocadora e o embrionário processo de liberação das mulheres brasileiras.

Rodado em preto e branco, com longos planos-sequências em cenários naturais, o filme tenta extrair o máximo de “realidade” das cenas, tanto no trabalho dos atores, na montagem descontínua e iluminação sofisticada, quanto nas imagens captadas por uma câmera aberta às improvisações do acaso ou da necessidade. A extraordinária valorização da banda sonora, com sua profusão de sons, promove uma rica interlocução com os muitos monólogos e diálogos – diretos, cruzados ou sobrepostos – do filme: temas musicais de *jazz* e *bossa-nova*, em alguns momentos cantados pelos personagens; barulhos do mar, do motor e da buzina do automóvel; enfáticos silêncios interrompidos constantemente por noticiários vindos do rádio do carro, abrindo espaços para a interferência do mundo “real” no âmbito da ficção.

Essa experiência de linguagem revela-se em uma espécie de pacto com o espectador, que deverá entender aquela narrativa complexa, suas ousadias e transgressões no tratamento do tema e na montagem do filme. Ele deverá ainda reconhecer o jogo proposto pelos diálogos com diversos outros textos, não apenas fílmicos, mas também literários, jornalísticos, musicais, da cultura de massa, etc. Desse modo, vários elementos não “originais” apresentam-se para compor essa “quase-história” de cafajestes. Por isso, vê-se tanto de *Acochado* em *Os Cafajestes*: diálogos fortes e irônicos, enriquecidos por sons característicos do meio urbano; a estrada, a recorrência do automóvel, a arma e a exploração de mulheres; bancas de revista, a leitura de jornais, os passeios da câmera pela cidade entre luzes, trânsito, edifícios, lojas e vitrines; e muito explicitamente, Ruy Guerra cita o plano do sol atrás das árvores, indicando

sua vinculação àquela proposta nova e provocadora de ruptura com regras estabelecidas, que pretendia então “reinventar o cinema”.

Se Cabo Frio é nossa *Saint Tropez*, como diz ironicamente o personagem Vavá, tanto na Paris de *Acosado* como no Rio de Janeiro de *Os Cafajestes* há um submundo pulsante, que movimenta a vida dessas metrópoles, freqüentando, e muitas vezes penetrando, sua face legal, de trabalho, família e instituições diversas. Assim, marginais e cafajestes convivem prosaicamente com “pessoas de bem”, trabalhadores nos espaços urbanos. Propondo certo apagamento na distinção entre ficção e documentário, a trama ficcional vai sendo tecida no domínio do real, com a câmera construindo os cenários da narrativa na percepção da cidade e dos seus habitantes na lida cotidiana de suas vidas anônimas.

Porém, talvez como resultado das diferentes visões de mundo que distinguem as duas obras, onde Michel Poiccad triunfa, Jandir malogra. Se o sensível e cético marginal francês deixa-se matar pelos policiais, pois escolhe o “nada” em vez do “compromisso” que a dor de ser traído por/pelo amor impõe, o agressivo e carente cafajeste brasileiro tem o salvo-conduto do policial que não encontra nenhuma irregularidade em seus documentos. No fim dos filmes, Jandir estará na mesma posição de Patrícia Franchini (Jean Seberg), que entregara Michel à polícia. Covardes que são, os dois foram “congelados” pela câmera no ato mitologicamente proibido de voltar-se para trás. As imagens desses personagens de costas constituem os planos finais tanto de *À Bout de Souffle* como de *Os Cafajestes*.

Para além dessas questões sobre diálogos, influências ou filiações entre cinematografias estrangeiras, tema geral proposto nessa sessão de comunicações, encerro este texto com um último “exercício de montagem”, agora para tentar aproximar *Rio, 40 Graus* – um dos objetos de discussão dessa mesa - e *Os Cafajestes*, ambos censurados no Brasil em suas trajetórias iniciais. O primeiro, em 1955, sob o pretexto de fazer propaganda comunista. O segundo, em 1962, acusado de atentado ao pudor e incitação ao vício e à violência. Além dos vínculos

já aludidos entre eles, essa coincidência me leva a uma especulação bastante livre em torno desses dois filmes que deram, cada um a seu tempo, “tiros no sol”, marcando significativamente a história do cinema brasileiro. Imagino então que essa obra de Ruy Guerra poderia ser vista como parte daquela inacabada “trilogia carioca”, iniciada por Nelson Pereira dos Santos com *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957). *Os Cafajestes* seria portanto sua conclusão, talvez com o título de *Rio, Zona Sul... dos Cafajestes*.

Referências bibliográficas

- AZEREDO, Ely. "Os Cafajestes – entrevista com Ruy Guerra", *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 05/04/1962.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana; cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: Edufba, 2003.
- MARIE, Michel. *La nouvelle vague; une école artistique*. Paris: Nathan, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- SICLIER, Jacques. *La nueva ola*. Madrid: Rialp, 1962.
- VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

-
1. O autor considera o início (fevereiro-março) de 1959 como a data de nascimento do movimento e o final de 1962/início de 1963 como seu período de encerramento, marcando então "o fim de uma época".
 2. Havia um número significativo de jornais diários então em circulação no Rio de Janeiro com crítica de cinema publicada regularmente (*Jornal do Brasil*, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias*, *Última Hora*, *Tribuna da Imprensa*, *Correio da Manhã*, *O Globo*, *O Dia*, *A Noite*), além de outros periódicos como a revista *O Cruzeiro* e o jornal universitário *O Metropolitano*.
 3. Além de Glauber Rocha, David Neves, Heitor Moniz, e particularmente Ely Azeredo, em várias edições da *Tribuna da Imprensa*, fizeram críticas bastante favoráveis ao filme. Por outro lado, críticos importantes como Pedro Lima, Moniz Viana, Cláudio de Mello e Souza, os irmãos Santos Pereira rejeitaram *Os Cafajestes*, bem como vários cronistas da época, como Stanislaw Ponte Preta, que por causa da polêmica criada escreveram em suas famosas colunas sobre o primeiro longa-metragem de Ruy Guerra.
 4. Informações extraídas dos créditos da cópia do filme em videocassete usada para esse trabalho (*Os Cafajestes*, coleção Isto É Cinema Brasileiro, nº. 4).
 5. Essa foi uma idéia largamente difundida entre os críticos quando da exibição do filme nos anos 1960, mas que permanece ainda hoje.

Dois Córregos – Dois Destinos:

‘Uma Concentração de Tempos’

Celia Regina Cavalheiro (USP)

“Dois irmãos, quando vai alta a madrugada...”

Chico Buarque

É sabido o interesse do diretor brasileiro Carlos Reichenbach pelo italiano Valério Zurlini. Ele não só nunca negou a influência e paixão pelos filmes de Zurlini como aponta que, em alguns momentos, tenha se pautado deliberadamente no jogo de sentimentos, silêncios, ritmos e ‘não dizeres’ das cenas zurlinianas. Assim como, - descoberta e preferência sua também - , no uso poético da música que, na maioria das vezes, deixa de ser pano de fundo para se tornar personagem. Enfim, afinidades que partem de uma admiração para, em seguida, tornarem-se desafio a um cinema, ou modo de filmar, que se compromete quase como um mapeador do tempo.

“Dois Córregos – Verdades Submersas no Tempo”, filme de 1996/7, segundo as palavras do próprio diretor, tem como ‘fonte inspiradora’ a cópia de *“A Moça Com a Valise” (La Ragazza com la Valigia, 1960)*, e também de *“Verão Violento” (Estate Violenta, 1959)*. Mas talvez a presença mais forte de Zurlini, neste filme de Carlos Reichembach, seja a de *“Dois Destinos”*, filme de 1962, e não só pela homenagem que o diretor faz ao cineasta italiano na conclusão de seu roteiro, onde ele declara: *“O título Dois Córregos é uma explícita homenagem ao cineasta*

que melhor filmava sentimentos, o italiano Valério Zurlini, realizador da obra-prima *Dois Destinos – Cronaca Familiare*.”, mas justamente pelo interesse em mostrar que é através da explosão dos sentimentos que se dá a verdadeira revelação das coisas; só os sentimentos, as emoções, as tais “sensações submersas” formam a percepção da realidade e, portanto, a capacidade de se incluir nela.

Tanto num filme como no outro podemos literalmente ‘submergir’ junto com os personagens em suas memórias e, também junto com eles, flagrar a tomada de consciência (às vezes tardia) da realidade. E, para isso, é preciso lidar com o tempo, um tempo que se arremessa para frente e para trás mas também se arremessa num mundo paralelo, sobreposto, que é a memória da memória, como se as figuras lembradas pelo narrador da história se tornassem, em determinado momento, autônomas, passando a contar também a sua história, formando o que poderíamos chamar, usando os versos de Chico Buarque, de uma “concentração de tempos” (da música *Morro dos Dois Irmãos*). E, por mais que as histórias não se assemelhem, tanto em *Dois Destinos* como em *Dois Córregos*, temos três tempos que se entrecruzam para formar uma espécie de ‘redenção’. O narrador, Ana Paula em *Dois Córregos* e Enrico em *Dois Destinos*, se constitui como sujeito de suas memórias colocando-se como personagem delas, para, dessa maneira, interagir em suas lembranças reaparecendo como agente transformador do presente, que é, afinal, o momento que importa (onde se dará – ou não – a salvação). Porque tanto em um caso como no outro, o autor da história, ao ser assaltado por suas lembranças, sente a necessidade de confissão como uma ‘expição’, ele passa a contar sua vida, ou parte dela, para salvar-se de seu próprio passado que, num momento extremo de dor, lhe apareceu como estranho a ele mesmo. Ana Paula, ao retornar – e retomar – sua velha propriedade, não está nem um pouco à vontade com os acontecimentos (expulsar os grileiros, decidir sobre a venda ou manutenção do imóvel) até se deparar com a visão da árvore, lugar onde viu pela última vez o tio fugitivo e, emocionada, voltar no tempo, esquecida do motivo que a levara até ali. Enrico, por sua vez, precisa da confirmação da morte do irmão, já esperada, para sair

alheio pelas ruas, voltar para casa e relembrar toda sua vida. Walter Benjamin, em seu texto *Sobre o Conceito da História*, fala do conhecimento do passado como uma 'apropriação' de 'reminiscências' que 'relampejam' no momento do 'perigo' ou precisão, e é justamente este relampejar que provoca o impacto necessário com a realidade e que dá sentido a ela, impulsionando esta busca no passado para além do que ela mesma representa, os fatos convenientemente esquecidos ressurgem para arejar e dar continuidade à vida.

Em *Dois Destinos*, (filme que conta a seguinte história: dois irmãos que são separados após a morte da mãe, o mais velho, que vai viver com a avó, tem uma vida simples e repleta de dificuldades financeiras; enquanto o mais novo será criado por um pai adotivo, que lhe nega qualquer informação sobre sua família, proporcionando-lhe um ambiente social completamente diferente e protegido de toda privação. Até que, passados alguns anos, eles voltam a se encontrar, numa sucessão de desafios, culminando com a doença e morte do jovem Dino). A narrativa se desenvolve entre: (1) o Tempo Presente, 1945 que é o tempo que dá origem à memória do narrador; (2) o Tempo da Narrativa, (começo dos anos 20) ponto inicial, o estofa que dará significação a todo esse movimento de volta ao passado; e (3) o Tempo das Idas e Vindas dentro do próprio Tempo, o *flash-back* desordenado, de lembranças não só do narrador mas de seus personagens, que vão sendo, desta maneira, reinventados – como Dino, que em mais de um momento fala de suas poucas lembranças, conta suas próprias histórias vividas quando o irmão não estava presente, emprestando um cenário não presenciado às lembranças de seu narrador; e Hermes, o tio procurado pela ditadura militar, que vai ter este mesmo movimento, como veremos no caso de *Dois Córregos* – .

Bem, no filme de Carlos Reichenbach, (que fala das lembranças de uma mulher de 44 anos sobre um fim-de-semana prolongado, que teria marcado para sempre sua vida, quando, ao viajar para o interior, com uma amiga da escola, para o lugar que costumava chamar de '*reduto*, onde se dá o *Encontro dos Rios*', conhece o seu tio Hermes, que está ali escondido da polícia militar, esperando por um visto de salvo conduto para retornar a Porto Alegre, onde havia deixado

os filhos para abraçar a luta armada, diga-se de passagem, mais por fidelidade às idéias de seu amigo e *compadre* do que por acreditar realmente nos métodos da guerrilha). Neste filme, portanto, também temos três tempos: (1)- 1996, o Tempo Presente, quando a memória é desencadeada; (2)- 1969, o Tempo Passado, o tempo que tece a história que vai ser lembrada, quando acontece a ação que proporcionará a 'revelação' vinte e sete anos depois, tempo da narrativa; e o (3)- Tempo das Lembranças, em *flash-back* também deslocado, que são as lembranças que constituem toda a vida de Hermes, tanto faladas como mostradas em rápidos *flashes*, como interrupções espontâneas da memória.

Em ambos os filmes os destinos vão sendo traçados de trás para frente, dando-nos a possibilidade constante de identificar a presença de um personagem na memória do outro. Este movimento temporal alinhava, cada uma à sua maneira, a história pessoal com os acontecimentos exteriores e, como o que está em questão são os sentimentos, as idiossincrasias afetivas, percebemos, mas não de imediato, a "invasão" do momento histórico nessas histórias pessoais. Mas se olharmos mais de perto veremos que este 'momento histórico', na verdade, vem para ilustrar o foco principal das duas histórias: o sujeito comum como protagonista de um drama não universal, mas cada vez mais pessoal. A guerra, ou um país fechado por uma ditadura que tolhe os direitos básicos de um cidadão, pode transformar as pessoas em seres desligados uns dos outros em constante busca de suas próprias raízes e formação, apesar da causa comum, da solidariedade, da luta de classes. Uma vez constatado que o *todo* é caótico, a esperança recolhe a bandeira, se interioriza, e não vemos (aliás não só neste com em nenhum filme de Valério Zurlini e talvez muito menos nos de Carlos Reichenbach) um desejo de salvação para o mundo, mas pessoas solitárias, à deriva, tentando se recompor e, fazendo isto através de um mergulho no tempo, que, necessariamente passa por situações reais, históricas, mas sempre devidamente 'deslocadas' para a angústia individual.

Ou seja, num vai e vem temporal, a história se constitui lógica, linear, coerente. E, num vai e vem atemporal, fora do eixo, – movimento lento como o

do barquinho preso à margem do rio (em *Dois Córregos*), sempre ensaiando uma partida –, a história se repete, se revela, se personifica. Por isto esses dois filmes se afinam tão bem, porque em ambos a câmera percorre, pelo recurso do *flash-back*, essa movimentação de tempos que termina por dar sentido a um enredo que segue paralelo, que é justamente a tentativa de reinvenção da vida. Nos dois casos os personagens narradores, sempre sérios e contidos, re-visitam sua memória para alcançar uma outra margem, sobrepondo acontecimentos conforme a intensidade, sem distingui-los completamente. E como isto é possível? Recorro aqui ao filósofo Henri Bergson, em sua “Introdução ao Pensamento e o Movente”, a propósito da essência do tempo ser exatamente *passar*, não podendo portanto permanecer quando outro momento se apresenta: “...a idéia de sobreposição implicaria um absurdo, porque todo efeito da duração que seria sobreposto a si mesmo, e conseqüentemente mensurável, teria como essência a propriedade de não durar. Sabíamos bem, desde os anos do colégio, que a duração se mede pela trajetória de um móvel e que o tempo matemático é uma linha; ... A linha que medimos é imóvel, o tempo é mobilidade. A linha é o feito, o tempo é o que se faz e mesmo o que faz com que tudo se faça. (...)” (Obra citada, Col. Os Pensadores. Ed. Abril, 1979, p. 102) – Usando então a paisagem como metáfora – assim como o barquinho já citado que é visto em vários momentos em *Dois Córregos*, inclusive da janela do quarto em que as duas meninas se recolhem, mas também *observam* o que acontece fora; e, em *Dois Destinos*, entre outras, a cena que precede o internamento de Dino no hospital, os dois irmãos olhando, às margens do rio Tibre (?), o movimento das correntezas, distanciados um do outro, sozinhos na paisagem sendo que o único som é o da força da água que corre –. Os dois filmes, através dessas imagens, captam exatamente essa mobilidade, esse deslocamento do tempo para retornar a um momento passado sem interromper o fluxo do presente, usando a natureza como representação.

E se a solidão e a consciência da perda surgem desse relampejar da memória dentro das várias memórias que estão sendo articuladas, (ou várias cenas dessa memória), ou seja, o terceiro tempo que dissemos acima, invadindo

o segundo, isto pode se dar por conta dessas duas medidas: a linha imóvel como a história que mede a distância entre o que narra e o que é narrado – ele mesmo –; e o tempo absolutamente móvel, que permite as várias articulações do que é contado, ou poderíamos dizer as várias interpretações. Este duplo movimento serve portanto para inserir estes personagens novamente no mundo, mas o movimento primeiro é o da introspecção. Aqui e ali, tanto a câmera de Zurlini como a de Reichenbach, ao tecer uma temporalidade, através de imagens e silêncios que se sobrepõem a um discurso coeso, vão se afinando a uma causa maior, para além da denúncia social, que é a inesgotável questão da perda. Cito novamente o diretor brasileiro: *“Estação de trens e plataformas marítimas são imagens recorrentes em meus filmes. Como metáforas da percepção de perda, foram as primeiras obsessões imagéticas que me aproximaram do cineasta italiano Valério Zurlini.”* (Reichenbach, Carlos. Dois Córregos – Verdades Submersas no Tempo. Argumento e roteiro final. Col. Aplauso. Cultura/Imprensa Oficial, 2004.).

Para ilustrar ainda esse tema – da perda e da busca de si mesmo através das nuances do tempo – destacamos mais dois detalhes das primeiras cenas de *Dois Córregos*, logo após a introdução, quando somos apresentados ao personagem Ana Paula, mulher feita, retomando o caminho da velha casa onde esteve pela última vez aos 17 anos. O primeiro *flash-back* começa com a viagem de trem que fez com a amiga e, ao chegarem à estação, a polícia está ali de prontidão, verificando os documentos dos passageiros. Ao ser indagada sobre o que está acontecendo, Teresa (a irmã de criação que espera pelas meninas na Estação) responde rapidamente: “Nada. Está tudo normal.” Não é difícil perceber que as meninas até agora haviam sido ‘poupadas’ do que acontecia no Brasil em 1969. Elas, e toda sua geração criada numa base de alienação até o limite do que era possível ignorar. A primeira lembrança da personagem é, portanto, de uma certa despedida desta inocência, uma primeira tomada de consciência do que iria acontecer a ela e a amiga, naqueles quatro dias em contato com o tio refugiado. Mesmo com a interjeição da amiga mais esperta, na charrete, ao saber que o tio de Ana Paula estava escondido na casa, sem poder sair: *“Acho que ele é comunista,*

ah, por isso tantos guardas na Estação... vai ver estão atrás dele..." Mesmo assim, o clima de descoberta não se forma num contexto informativo sobre a então situação do Brasil, seu espanto posterior, 27 anos depois, não é o de ter estado alienada dos acontecimentos políticos: prisões, torturas, a resistência clandestina, o exílio. Apesar de tudo isto estar contido na constatação: 'como éramos alienados na juventude', o clima 'iniciático' que se descortina ali é a descoberta que alguém da família pudesse ter ido tão longe do que ela até agora conhecia, e alguém tão próximo que ela já amava antecipadamente. Amor correspondido, ele, o tio, lhe conta o segredo mais importante de sua vida, sobre o *seu* primeiro amor, tornando-a cúmplice não só de sua opção política, mas, cúmplice principalmente na crença da afetividade com a qual ele norteava sua vida e suas decisões. Afetividade esta que a irmã e a mulher, como representantes de um mundo pragmático, tentaram, em vão, destruir. Depois dessa confissão a menina, agora de fato, nunca mais seria a mesma, trilhando ela também daqui para frente, um caminho inóspito, quase esquecido deste tempo (como um exílio: o casamento, a filha, a profissão) para, só muito depois ser resgatada por essas lembranças e, muito provavelmente reencontrar a afetividade aprendida na juventude. Coisa que Carlos Reichenbah, sendo bem mais explícito que seu inspirador Valério Zurlini, não deixa margem de dúvida para o espectador quando, na última cena, mostra o encontro das duas, a Ana Paula atual indo embora em seu carro e vendo passar em direção contrária a charrete, com ela mesma adolescente que se volta e também olha para ela.

E, para finalizar, o segundo 'detalhe' é quando, dando continuidade a esta fala na charrete, a câmera se coloca afastada, atrás do nome da cidade, feito de cimento branco elevado do chão e, enquanto ao fundo a charrete é vista seguindo pela estrada de terra, a câmera vai mostrando a grama verde e alguns habitantes locais: uma cigana em pé lendo a mão de um rapaz, os dois ali no meio do nada, coisa sem significado a não ser que, rapidamente, fizermos a ligação: *Dois Córregos – Dois Destinos*, a quiromante que aparece ali traça o itinerário da acalentada influência de nosso cineasta pelo italiano, porque lembramos da quiromante de *A Primeira Noite de Tranqüilidade (La Prima Notte de Quieté, 1972)*,

que descreve a grande viagem do personagem (Alain Delon) como o início de uma jornada, não como o fim que se pressupõe com a morte. Assim como o sumiço de Hermes, depois de mudar a vida das três mulheres – e, talvez, esse nome não tenha sido escolhido por acaso: Hermes, O Trismegisto, aquele que é três vezes grande, (o que possui os três fundamentos da filosofia universal: o estudo devotado, o trabalho paciente e a revelação divina). E daí Calioistro, o bruxo, como é apelidado pelas duas meninas –, pode ser entendido não como uma morte, ou 'um desaparecido da ditadura', mas como uma chance de começar outra vida, em outro país, com outra mulher. Como percebe Ana Paula, 27 anos depois, quando também está encerrando uma fase para, impulsionada por suas lembranças, começar uma outra, talvez agora realmente sua. Como se permite Enrico, em *Dois Destinos*, de uma certa maneira aliviado por ter, também através de um retorno no tempo, expiado a culpa pela morte do irmão, pode agora começar vida própria.

Os dois filmes então tratam de vidas clandestinas, perseguindo um destino que só pode se concretizar pela infusão dos tempos, pela descomplicação das coisas eternamente fora de lugar.

Burguesia e malandragem em *Mulher de verdade*

Flávia Cesarino Costa (USP)

A presente análise do filme *Mulher de verdade*, de Alberto Cavalcanti, faz parte de pesquisa¹ sobre o modo pelo qual algumas comédias dos anos 1950s respondem ao pensamento da época sobre questões como o atraso e as diferenças sociais, o problema da modernização subdesenvolvida e as práticas políticas populistas. Comentarei a rejeição do filme pelo público e pela crítica, a relação do filme com as chanchadas e como o filme revela a maneira pela qual o diretor via o Brasil.

Em sua tumultuada estadia no país, entre 1949 e 1954, Cavalcanti dirigiu três filmes depois que saiu da Vera Cruz: *Simão, o caolho* (1952), produzido pela produtora paulista Maristela, e *O Canto do mar* (1953) e *Mulher de verdade* (1954), feitos na sua produtora Kino Filmes. O caso de *Mulher de verdade* é curioso, pois o filme foi concluído em 52 dias no final de 1953 e início de 1954, mas só foi lançado em 6 de julho de 1955, quando o diretor já não estava mais no Brasil (COURI, 2004, p.94). *Simão, o caolho* teve razoável sucesso de público e crítica, e *O Canto do mar* criou polêmica por sua estética próxima do neo-realismo, mas *Mulher de verdade* foi destruído pela crítica da época e ignorado por boa parte dos comentários posteriores.

Cavalcanti tinha sido trazido ao Brasil por uma parte da burguesia paulista como uma promessa de ajuda à industrialização do cinema brasileiro na Vera Cruz, alguém que poderia contribuir para a criação de uma linguagem

nacional para o cinema. Mas suas desavenças com os diretores italianos da Vera Cruz e a campanha que se instalou contra ele tanto pela direita como pela esquerda estava então bastante acesa. É compreensível que a crítica tenha considerado o filme ruim, se lembrarmos que a obra foi um anticlímax proporcional ao papel de “redentor” do cinema nacional que se esperava do diretor no Brasil. *Mulher de verdade* foi uma grande decepção, pois neste filme Cavalcanti tinha usado um apuro técnico pouco usual fora da Vera Cruz, mas para fazer uma comédia ligeira, musical. E o filme criticava acidamente a burguesia paulista, justamente aquela que patrocinava as artes no Estado de São Paulo e que o tinha trazido para o Brasil.

O enredo gira em torno da enfermeira Amélia, que casa com o seu verdadeiro amor e depois é levada pelo destino a casar-se de novo com outro homem, cometendo o crime de bigamia. O primeiro marido é o bombeiro João da Silva, mas que nos tempos de malandragem era o Bamba da Zona. Bamba casa-se com Amélia, que continua fingindo ser solteira, já que o hospital não aceita enfermeiras casadas. Vão viver felizes na periferia, numa casinha de dois cômodos.

O segundo marido será Lauro Toledo Parma, um jovem playboy rico, mulherengo e infantil, dominado pelo dinheiro da mandona tia Vivi, com quem ele mora. Lauro se apaixona por Amélia que trata dele no hospital. Tia Vivi espezinha Amélia, que não consegue fazer Lauro tomar o remédio e deixa claro o estilo da elite truculenta com a qual está se metendo: “Lauro sempre foi assim. Desde pequeno que ele é difícil para remédio. Para ele beber óleo de rícino, tinha que fazer o filho da babá tomar primeiro 5 ou 6 colheres até ele se decidir!” Em conluio com o dr. Godoy, chefe de Amélia que é servil ao dinheiro dos Toledo Parma, Lauro finge estar à morte e pede para casar com Amélia como último desejo. Dr Godoy chama o juiz e praticamente obriga Amélia a se casar pela segunda vez, no quarto do hospital. Ao descobrir a farsa, Amélia, furiosa com Lauro, se dá conta de seu desamparo, mas resolve tirar partido da situação. Exige continuar trabalhando e usa seus plantões como desculpa para se ausentar de ambos os lares em momentos cruciais.

É claro que vão crescendo as complicações decorrentes dessa vida dupla. Numa festa de Lauro a farsa da enfermeira é desmascarada. A poderosa Tia Vivi resolve lutar na justiça pela validade do casamento de Lauro, já que para ela Amélia é sua propriedade:

Os Toledo Parma nunca perderam uma causa. Tudo o que entra em minha família é propriedade minha. A nossa divisa é: 'Mau, mas meu.' Quando os Toledo invadiam o sertão, índio que eles aprisionavam era marcado a ferro com um 'T': propriedade da família. Essa enfermeira tem o nosso 'T'. É propriedade nossa.

No julgamento final, enfrentam-se os dois mundos – o dos ricos burgueses “hipócritas” e o dos malandros e trabalhadores “sinceros”, em mais outra figuração explícita mas bem esquemática de um confronto de classes. O juiz decide considerar válido apenas o primeiro casamento, mas Amélia é condenada a ficar dois anos na prisão.

Alternam-se na narrativa dois tipos de espaço: o mundo meio artificial dos ricos, feito de cenários de modernidade, e a casinha de Bamba e os bares onde encontra os amigos. O tratamento desses dois pólos é visualmente diferente. Ainda que todos os planos sejam compostos com equilíbrio, com iluminação lateral, criando sombras atrás dos atores e objetos, há uma diferença no enquadramento visual dos ambientes. O mundo sofisticado de Lauro é feito de espaços amplos, com referências multiplicadas do mundo da elite: esculturas, móveis, vestuário, dentro do qual se movimentam não apenas Lauro e Amélia, mas toda a entourage de seus sempre numerosos agregados: a prima Gladys, o chofer que tem caso com tia Vivi, o médico servil amigo da família, os convidados das frequentes recepções. Esta multidão está sempre povoando o enquadramento. O mundo de Bamba é, diferentemente, a casinha de dois cômodos onde vivem, lugar de maior privacidade e autenticidade. Ali os espaços são menores, e os enquadramentos mais fechados. Resulta que os rostos, mais próximos, parecem menos dissimulados.

Bamba entra no chuveiro enquanto Amélia toca violão, eles conversam, Bamba mostra a cabeça cheia de sabão, Amélia responde com intimidade.

O filme é uma comédia que utiliza números musicais, tematiza a questão da ascensão social como sonho da classe média, e mostra um contraste entre a vida na malandragem e a vida dos ricos que se traduz num julgamento de valores morais. Mas esses aspectos sugerem duas perguntas: O que, no filme, motivou sua rejeição – pelo público e pela crítica? E podemos entender o filme como uma chanchada, ou trata-se de outro tipo de comédia?

Há vários exemplos de como a crítica recebeu o filme muito mal. Um dos poucos críticos que não destruiu o filme foi Almeida Salles, em crítica publicada n' *O Estado de São Paulo* logo após o lançamento do filme, em 12 de julho de 1955:

Indiscutivelmente obteve Alberto Cavalcanti muito [mais] do que pretendeu com esta sua despreziosa comedia brasileira com notas de farsa, de satira social e de pitoresco local.” [Descontadas as falhas de “acabamento técnico” e de uma cenografia pouco ambiciosa e de um fraco nível de produção] “a fita apresenta inegável superioridade em relação a toda uma linha de comédias do mesmo tipo, exploradas pelos estúdios cariocas (SALLES, 1955).

Já para B.J. Duarte parecia haver enorme contradição entre essa comédia despreziosa e a inteligência, a cultura, a indiscutível capacidade de Cavalcanti. Na revista *Anhembi* de setembro de 1955, o crítico diz que o filme era...

uma película totalmente frustrada, onde tudo é da pior qualidade (fotografia, laboratório, cenas inteiras de um lamentável mau gosto (...)). Mas nada disso obscurece, nem por um instante sequer, a nossa velha admiração por Cavalcanti, pelo seu espírito, pela profundidade de sua cultura. (DUARTE, 1955)

Em sua *Introdução ao cinema brasileiro*, de 1959, Alex Viary dedica apenas duas palavras ao filme, que descreve como uma “inqualificável comédia”, ainda que reconheça que Cavalcanti teve o mérito de “valorizar o elemento nacional”, ao designar Edgar Brasil como diretor de fotografia (VIANY, 1959, p.138-146). Glauber Rocha, em 1962, afirmou que “*Mulher de Verdade* é uma péssima comédia, ao contrário de *Simão, o Caolho*, que é um filme injustamente esquecido” (ROCHA, 2003, p.73). E para Claudio M. Valentinetti “é um filme que merece mais censuras que elogios” (VALENTINETTI, 1995, p.47).

O historiador Ian Aitken, autor de um livro sobre toda a carreira de Cavalcanti, dedica poucas palavras (e creio equivocadas) a este filme. Ele qualifica o filme de “comédia de costumes burguesa e superficial”. Diz que *Mulher de Verdade* “trata de duas relações paralelas entre *dois casais*. Um deles vive numa casinha na periferia, e o outro num lugar mais caro. No entanto, *o filme não tem nada a dizer sobre diferenças de classe ou sobre desigualdade*, e é no mais das vezes um mostruário para decorações de interior e moda” (AITKEN, 2000, p.208, tradução e grifos meus).

Esta descrição surpreende porque não faz referência ao fato de que é a mesma personagem feminina que integra os dois casais, o que indica que talvez o autor não tenha visto o filme. Seu comentário também choca-se completamente com o que me parece mais importante no filme, que é justamente o tema das diferenças de classe e de como a burguesia e a classe média se movem naquele contexto, e o fato de que os personagens personificam classes sociais antagônicas.

Em entrevista a Fabiano Canosa em Nova York, em 1972, o próprio Cavalcanti já parece descrever o filme de forma equivocada, porque ele fala da personagem como uma mulher “esquecida”:

O tema é muito engraçado, é a história de uma mulher distraída, que esquece tudo, e acaba por esquecer que é casada e se torna bigama, mas tudo isso por distração e não

intencionalmente. (...) No fim do filme, tudo foi descoberto. O filme foi muito mal montado, não fui eu que fiz. Quando se chegou à montagem, eu já havia retornado definitivamente à Europa. (CANOSA, 1995, p.299)

Não é isso exatamente o que mostra o enredo do filme: Amélia é uma vítima, que ao perceber o que se passa, resolve manipular conscientemente o que ela chama de “armadilhas do destino” criadas pelo subserviente Dr. Godoy em conluio com Lauro, o playboy rico. Ela reage a esta armadilha com um fim determinado, e não por esquecimento. Utiliza a moral do trabalho para montar sua utopia de convivência de classes. É uma reviravolta que mostra uma personagem ativa.

Mulher educada e de personalidade, que toca violão e gosta de literatura, a Amélia que vemos no filme não tem memória curta não, e mente para sobreviver. Usa a valorização do gosto pelo trabalho para construir sua farsa e tentar unir dois mundos – o da burguesia capitalista periférica, e o de algo que pode se designar como “povo” no jargão populista (que inclui os trabalhadores). Ela domina, de maneira maternal, dois maridos infantilizados. Amélia tem um papel duplo, mediador, na matriz populista do apagamento de conflitos, enquanto os outros personagens atuam como acessórios necessários deste jogo. Ela transita entre as classes, e sua fala para o juiz, no final do filme, figura esta utopia de conciliação: “Eu só queria que todos fossem felizes”, diz, para justificar seu crime.

Amélia sabe manejar os códigos sociais da moda, vestindo-se de maneira simples na casinha de periferia, mas usando roupas elegantes no ambiente refinado de seu outro casamento - emblema de uma camada da classe média recentemente urbanizada, que quer ascender mimetizando o comportamento dos ricos mas com consciência da artificialidade dessas maneiras. No salão de beleza, permanece prudentemente calada enquanto tia Vivi, a dona do dinheiro, revela que pretende decorar o apartamento do casal com “cortinas de náilon e desenhos existenciais”. Amélia não se deslumbra com estas modernidades. Reitera

que vai continuar a trabalhar, e ouve de tia Vivi: “Hospital? Trabalhar? Mas que despropósito!”. Trata-se de uma crítica explícita do narrador a uma burguesia agrária que atrasaria o desenvolvimento do país, por estar carregada de resquícios de pensamento escravocrata, em plenos anos 50. É a burguesia que fez feio diante do olhar do Cavalcanti estrangeiro e europeu, porque não orientava sua ação por formas racionais de comportamento. Entretanto, essa crítica um pouco ingênua por parte do autor Cavalcanti revela seu desconhecimento do Brasil real, onde arcaico e moderno se misturam.

Podemos dizer que, apesar de Amélia gostar de trabalhar, seu comportamento conciliador é malandro – de quem aparentemente aceita as regras instituídas para, como excluído, conviver com o excludente. O malandro, lembra Gilberto Vasconcellos, é aquele que usa a dissimulação para aparentar felicidade, e toda sua esperteza é desenvolvida para não enfrentar conflitos: não se expor, não ter inimigos, não ter opinião (VASCONCELLOS, 1984, pp.520-521). Este tipo de personagem é comum nas chanchadas. Há outros pontos de contato com as chanchadas: uma aversão aos ritos estéreis da elite, e a valorização da fala brasileira mais popular, em oposição aos anglicismos e francesismos dos ricos. A narração valoriza a capacidade popular de improvisação diante da adversidade. O sequestro do cachorrinho, a vida dupla de Amélia, os amigos de Bamba, que roubam a carteira do advogado de Amélia para pagá-lo momentos depois, são índices de uma criatividade brasileira que as chanchadas costumavam prezar.

Mas há também muitas diferenças em relação às chanchadas. A encenação de Cavalcanti é mais elaborada, com a manipulação da profundidade de campo, iluminação lateral, uso de closes, muito mais acadêmica e coreografada, com pouca margem para improvisação por parte dos atores, que é justamente o que as chanchadas sabiam fazer bem. Outra diferença é que a conciliação de mundos tentada por Amélia é preocupada, pouco divertida, e explícita demais para o que o expectador de comédias dos anos 50 estava acostumado. A crítica às elites e à burguesia é ostensiva e raivosa, indignada, quase rancorosa, indicando um olhar

estrangeiro, pouco flexível, incrédulo com a endêmica falta de planejamento – enquanto as chanchadas são mais afetivas e mais sofisticadas nas suas críticas.

Há ainda um outro problema: a qualidade da imitação das falas populares. A conversa dos malandros na prisão e a cena da gafeira mostram um “macaqueamento” que evidencia a posição externa do narrador. Essa maneira caricata pela qual se representa a fala popular revela um descompasso, uma folclorização que, de novo, indica um narrador que olha o popular de fora, bem longe do estilo brasileiro de falar das chanchadas, muito mais natural.

O filme cristaliza em personagens polarizados relações pouco pacíficas entre classes e raças, abrindo espaço para uma dança entre personagens agressivos e personagens conciliadores. E esse jogo entre agressividade e conciliação figura algo do clima político. As diferenças de classe se constroem através de uma dinâmica belicosa bem mais explícita do que nas chanchadas. Isso fica claro na cena final do julgamento da Amélia. Há uma agressividade que é tanto do Cavalcanti narrador (que está também nos comentários que ele escreveu sobre a burguesia paulista), como dos seus personagens, mas que convive de maneira polarizada com o seu oposto, que é o comportamento conciliatório da Amélia. Amélia faz a mediação entre o mundo burguês e o mundo popular, tendo um marido em cada mundo, usando uma estratégia política que é típica da época, a tentativa de acomodar conflitos potenciais. Nisso ela se diferencia dos pólos sobre os quais ela exerce essa conciliação. Que são, do lado burguês típico, a tia Vivi, e do lado popular, a empregada negra Marlene Shirley, revoltada típica segundo o olhar branco. No meio destes dois pólos estão os maridos, Bamba e Lauro, manipulados por Amélia, e que são os dois bobos da história. É como se todos eles, seja o povo, seja o burguês, não tivessem perspicácia para desconfiar do que acontece por trás das aparências. Só Amélia, e só o narrador, têm essa consciência.

O desconforto causado pelo filme pode ter vindo do fato de estas relações polares conflitantes estarem demasiadamente explícitas. Este não é o caso

das chanchadas, sempre cheias de duplos sentidos e que sabiamente se construía sobre as ambiguidades.

Se *Mulher de verdade* é uma chanchada, é certamente uma chanchada sem jogo de cintura porque, como nos seus outros filmes feitos no Brasil, Cavalcanti cometeu o pecado de ignorar a tradição mais interessante do cinema brasileiro. Ismail Xavier, em seu prefácio à *Revisão crítica do cinema brasileiro* de Glauber Rocha, aponta o problema:

Cavalcanti seria a grande promessa frustrada. Chegou ao Brasil com todas as credenciais e errou ao não enxergar a experiência dos brasileiros (de Humberto Mauro a Alex Viany, de José Carlos Burle a Nelson Pereira) na velha síndrome do começar do zero e optar pela importação de pessoal desenraizado. Criou a defasagem entre técnica e expressão nos filmes da Vera Cruz e nos de seus sucedâneos. Ele mesmo, Cavalcanti, teria contaminado seus filmes de academismo (XAVIER, 2003, p.13)

No caso de *Mulher de verdade*, o pecado foi fazer uma chanchada sem levar em conta a própria herança (conciliadora e irreverente) das chanchadas. E pode ser que o que em certa medida melhora o filme é, como afirma Carlos Roberto de Souza, justamente o fato do filme ter sido abandonado por Cavalcanti no meio de sua produção. Classificado pelo próprio diretor como uma “chanchadinha”, esta comédia, na verdade, é muito menos sutil que as chanchadas em sua abordagem das iniquidades sociais do país. O filme é uma reflexão do diretor sobre o Brasil que ele encontrou depois de 36 anos – e talvez por ter estado tanto tempo fora ele tenha visto com lentes pouco complacentes a atuação da burguesia pretensiosa e sua relação com os pobres no país. Efetivamente, contrariar a elite e falar de conflitos sociais agressivos não era o que se esperava do diretor no Brasil.

Referências bibliográficas

- AITKEN, Ian. *Alberto Cavalcanti*. Wiltshire: Flicks Books, 2000.
- CANOSA, Fabiano. "Conversa com Alberto Cavalcanti (Nova York, 1972, inédito)" in Lorenzo PELLIZZARI e Claudio M. VALENTINETTI. *Alberto Cavalcanti: pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, pp.286-299.
- CAVALCANTI, Alberto. "Adaptações ao cinema". *Anhembi*, São Paulo, volume III, número 7, junho de 1951.
- CAVALCANTI, Alberto. "Italianos no cinema brasileiro", *Anhembi*, São Paulo, volume XII, número 35, outubro de 1953.
- COURI, Norma. *O estrangeiro Alberto Cavalcanti e a ficção do Brasil*. São Paulo: Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, junho 2004, tese de doutorado.
- DUARTE, B.J. "Mulher de verdade", *Anhembi*, São Paulo, volume XX, número 58, setembro de 1955, pp.195-196.
- ROCHA, Glauber. "Cavalcanti e a Vera Cruz" (1962) in *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SALLES, F. Almeida. "Mulher de verdade", *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 de julho de 1955.
- VALENTINETTI, Claudio M. "O período brasileiro (1950-1954)" in Lorenzo PELLIZZARI e Claudio M. VALENTINETTI. *Alberto Cavalcanti: pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, pp.40-48.
- VASCONCELLOS, Gilberto e Matinas SUZUKI JR. "A malandragem e a formação da música popular brasileira" in Sérgio Buarque de HOLANDA (org.). *História geral da civilização Brasileira. Tomo III*. São Paulo: Difel, 1984, pp.501-523.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1959.
- XAVIER, Ismail. "Prefácio" in Glauber ROCHA. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

1. Pesquisa de pós doutorado no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, iniciada em 2004 e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Feitiço da Vila e Estouro na praça: dois roteiros inéditos **de Alex Viany e Alinor Azevedo**

Luís Alberto Rocha Melo (UFF)¹

O objetivo deste texto é apresentar dois roteiros inéditos co-escritos por Alex Viany e Alinor Azevedo. *Feitiço da Vila* (1954) e *Estouro na praça* (1957) foram encontrados no acervo pessoal de Alex Viany, depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.² Esta comunicação faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre o argumentista e roteirista Alinor Azevedo. A partir do exame de *Feitiço da Vila* e de *Estouro na praça* pretendo apontar como seus autores se preocuparam em trabalhar com dois temas centrais para o cinema brasileiro dos anos 1950, quais sejam: o “conteúdo” autenticamente brasileiro nas artes e as formas de produção “independente”.

Breve resumo do enredo de Feitiço da Vila

Antônio Barroso é um pianista que mora em Vila Isabel, numa pensão, e que vive de biscates, tocando em uma gravadora, a Discos Cariocas, e em boates. Seu sonho é ser compositor de sambas ou um arranjador reconhecido. É amigo de Juca, um cozinheiro nordestino que trabalha no teatro de Sandro Martel, produtor/empresário que visa apenas o lucro em seus *shows*.

Dois revistógrafos sem talento algum, Fernão José e Alfonso Raposo, contratados do empresário Sandro Martel, vivem tendo idéias fracassadas para os

espetáculos de teatro de revista. Todas as idéias da dupla são rechaçadas por Sandro, que quer sempre algo mais moderno, se possível estrangeiro, americanizado.

Vão surgindo alguns personagens secundários na trama, dentre os quais destaque Norma, vendedora em uma loja de discos, que quer ser cantora e vai acabar se envolvendo com Antônio, ou melhor, Tony Barrows, como ele gosta de assinar, pensando assim fazer mais sucesso. Tony e Norma se conhecem durante um teste para um próximo espetáculo a ser produzido por Sandro Martel. Casualmente, os dois apresentam juntos, no teste, uma música de Noel Rosa. A apresentação é boa, mas Sandro não gosta, pois considera Noel “antiquado”. Tem início um bate-boca entre Sandro e Tony, com este defendendo a atualidade e a consistência da obra do poeta de Vila Isabel. Os dois revistógrafos destalentados, Raposo & José, assistem a tudo. Percebendo a presença dos dois, Sandro lança um desafio a Tony: se ele trouxesse uma boa revista com músicas de Noel Rosa, aceitaria montá-la. Raposo & José se entreolham e se apressam em elaborar a “súbita inspiração”.

Exultante, Tony Barrows anuncia a oportunidade na Discos Carioca, onde trabalha. Arlindo Lacerda, um típico “amigo da onça”, cresce o olho.

Norma e Tony namoram, e ele, com seu natural entusiasmo, conta todas as idéias que tem para a namorada. Paralelamente, os dois revistógrafos vão recebendo por telefone todas as informações que são passadas por Tony. Não sabemos ainda quem é o informante, mas a montagem das seqüências nos induz a pensar que pode ser Norma.

Fernão José e Alfonso Raposo roubam a idéia de Tony e apresentam o musical a Sandro antes do rapaz. Sandro resolve montar o espetáculo, que afinal, estava muito bom. E se lembra de Norma como intérprete. Norma ingressa no grupo. Ao mesmo tempo, Tony é dispensado por Sandro Martel. Humilhado, o compositor entra em depressão. E quando seu amigo Juca resolve contar como andam os ensaios, Tony é tomado por uma súbita revolta: trata-se da mesma

revista que ele escreveu, com todas as piadas e a ordem das músicas. Trata-se de um plágio vergonhoso. Tony desconfia de Norma, mas Juca insiste que ela não poderia ter feito isso, e promete desvendar o caso.

Após algumas peripécias, Juca desmascara o verdadeiro informante, que vem a ser Arlindo Lacerda, o mesmo que já conhecíamos da Discos Carioca. Na estréia da revista, tudo se resolve: no palco, os dois revistógrafos anunciam o verdadeiro autor do espetáculo: Tony Barrows, que agora, devidamente reconhecido e aclamado pelo público, já pode voltar a ser Antônio Barroso.

Breve resumo do enredo de *Estouro na praça*

Cosme e Damião são irmãos de criação e parceiros de música: Cosme é pianista, maestro e arranjador, e Damião é letrista. Apesar de comporem diversos sambas juntos, nenhum dos dois trabalha profissionalmente com música. Na verdade, Cosme trabalha numa lojinha de discos. Damião, por sua vez, é um relapso ascensorista num prédio comercial do centro do Rio. Os dois irmãos moram na casa do pai em Cascadura, subúrbio carioca. O velho Eugênio criou os dois filhos com amor e dedicação, tendo como única forma de sustento a música. Virtuoso, Eugênio toca mais de sete instrumentos com igual perfeição.

Cosme e Damião têm um sonho: gravar seus sambas e vê-los tocados no rádio. Eugênio lhes dá apoio neste projeto, embora não tenha qualquer contato no mundo comercial da música. Há, porém, uma esperança para os dois: Iracema, amiga de infância de Cascadura, agora está no estrelato como cantora de rádio. Damião, que nutre uma paixão não correspondida por Iracema, procura manter contato com ela, mas os compromissos da agora estrela do rádio terminam por criar uma inevitável barreira entre os dois. Há também um outro obstáculo: Iracema vem sendo “gerenciada” por Wilson Ribeiro, um ex-bicheiro cercado de capangas, espécie de “gangster” do mundo musical, desses que compram parcerias de

samba, fazem o jogo das gravadoras e das rádios e não hesitam em usar da violência e da contravenção para alcançar seus objetivos.

Depois de algumas tentativas, Cosme e Damião conseguem furar o bloqueio e fechar um acordo de gravação de um samba, a ser cantado por Iracema e produzido por seu agente Wilson Ribeiro. Durante a gravação, porém, os dois irmãos ficam indignados com o tratamento musical, cheio de notas dissonantes e apelos comerciais e americanizados, dado por Wilson ao que seria, originalmente um “samba autêntico”. Furiosos, Cosme e Damião invadem o estúdio, desencadeando grande confusão. A partir daí, já não é mais possível qualquer tipo de acordo entre Wilson e os dois irmãos.

Mas é durante o grande concurso para eleger a Rainha do Samba que a guerra entre Wilson e a dupla de compositores se intensifica e se radicaliza. Polarizam-se duas candidatas. Pelo lado do vilão, Wilson Ribeiro, temos Iracema. Pelo lado dos “mocinhos” Cosme e Damião, temos Lina, a namorada de Cosme. Ocorre, porém, a Cosme e a Damião uma idéia inovadora: ao invés de dependerem dos recursos e da orquestra da própria rádio, eles se apresentariam como um conjunto, formado por músicos próprios, tendo como cantora-estrela a própria Lina e como tema musical a ser defendido uma composição de Cosme e Damião. O grupo se apresenta no programa de calouros de Pereira de Souza e é um sucesso. A candidatura de Lina emplaca, ameaçando os planos de Wilson Ribeiro. Iracema rompe com Wilson e passa para o lado de Cosme e Damião, transferindo seus votos para Lina. Wilson lança mão de Sofia Thompson, inimiga de Iracema.

Aproxima-se o dia do concurso, no qual as duas candidatas deverão se apresentar, e Wilson Ribeiro parte para sua última cartada: decide seqüestrar Lina. O grupo de Cosme e Damião percebe a tramóia e decide agir. O concurso se inicia e, para ganhar tempo, o velho Eugênio faz uma apresentação de berimbau que dura o tempo necessário para que tudo se arranje: numa montagem paralela, vemos o grupo de Cosme e Damião enfrentar Wilson e seu bando, salvando Lina do seqüestro, enquanto, no palco da rádio, Eugênio, com apenas um berimbau,

usa todo o seu talento de musicista para prender a atenção da platéia inquieta, que já começa a vaiar e a pedir as candidatas.

O grupo de Cosme e Damião, após uma pancadaria cômica, vence Wilson e seus asseclas, e chegam a tempo para a apresentação. O número final, apoteótico, chama-se justamente “Estouro na praça” e é uma espécie de painel musical sobre a história do samba e suas variações, de uma Aldeia Africana até uma Escola de Samba, onde o “ritmo é frenético e as evoluções dos bailarinos embriagadoras” (VIANY & AZEVEDO, 1957, p. 51).

O “rumo apontado pelo poeta de Vila Isabel”

O subcapítulo 6 de *Introdução ao cinema brasileiro* trata da introdução do cinema sonoro no Brasil. Nele, Alex Viany indica a origem de um “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”, e ela não está propriamente em um filme, mas na letra de uma música, *São coisas nossas*, de Noel Rosa. É portanto o “poeta de Vila Isabel” e não um cineasta quem, “num de seus momentos de maior espontaneidade e carioquice” vai traçar os “rumos” de tal programa estético e temático. Os trechos da letra de Noel citados por Viany nos remetem a uma espécie de *proto-argumento*, no qual figuram o samba, as personagens populares e uma bem-humorada observação crítica dos costumes urbanos e suburbanos do carioca (VIANY, 1959, pp. 99-100).

Sobre o filme *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1930), Viany comenta que “uma importância toda especial” deveria ser dada a ele pelo seu “samba-título”, segundo o autor “talvez o primeiro do gênero no país” (VIANY, 1959, p. 99). Viany refere-se justamente ao samba *São coisas nossas*, de Noel Rosa.³

Ao traçar o quadro das polêmicas que, na virada dos anos 1920-1930, giraram em torno do advento do cinema sonoro, Alex Viany buscou enxergar na música e no filme musical uma função proeminente no processo

de transformação técnica e tecnológica do cinema brasileiro. E o samba passa, assim, a ser portador de elementos que apontariam o “rumo” para uma cinematografia “popular-brasileira”.

O “cinema independente” e a chanchada

As relações entre o chamado “cinema independente” brasileiro dos anos 1950 e as chanchadas cariocas podem ser delineadas a partir do exame de alguns trechos do relatório confidencial de *Estouro na praça*.

Buscando retorno comercial para o projeto, Alex pensa nos atores que garantiriam público. Lista os “pouquíssimos” nomes que, segundo ele, valeriam “alguma coisa na bilheteria”: no Rio, Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade. Em São Paulo, Mazzaropi. Há ainda Anselmo Duarte, Eliana Macedo, “talvez Ankito e Violeta Ferraz”, ou seja, nomes consagrados pela chanchada. E Viany prossegue:

[...] talvez pudéssemos formar assim o time: Cosme: Anselmo Duarte; Damião: Luiz Delfino; Iracema: Doris Monteiro; Eugênio: Modesto de Souza; Pérola: Sara Nobre; Pereira de Souza: Jorge Murad; Sofia Thompson: Norma Benguel. Para outros papéis, pensamos em Wilson Grey, Chuvisco (nosso lançamento, num papel que deveria ser de Grande Otelo), Aurélio Teixeira, etc. [...] E ocorre-me que talvez fosse esta a oportunidade há muito merecida por Consuelo Leandro, para mim o maior talento cômico feminino do Brasil. (VIANY, 1958, p. 3).

A chanchada não está presente apenas na escolha do elenco, mas também na estratégia de financiamento. Após frisar que o Banco do Estado de São Paulo elevou seus empréstimos cinematográficos, o que permitiria o financiamento de pelo menos Cr\$ 2 milhões, Viany lembra que o produtor-captador Mário Falaschi já

obteve promessas de financiamento de [Luís] Severiano [Ribeiro] e [Oswaldo] Massaini (este talvez como participante). Para nós, acho, tanto faz um como outro: devemos confiar em M. F., que saberá qual o caminho mais vantajoso (VIANY, 1958, p. 2).

Se Severiano Ribeiro representava a Atlântida, isto é, o próprio esquema ao qual os “independentes” buscavam recusar, Oswaldo Massaini era o dono da Cinedistri, produtora e distribuidora de diversas chanchadas co-produzidas pela Cinelândia (de Eurides e Alípio Ramos), pela Unida Filmes, pela Herbert Richers, e pela Watson Macedo Produções.

Também quanto aos estúdios, as opções são bem poucas, e o relatório aponta apenas o de Carmem Santos (Brasil Vita). Porém, “com a demora da produção, já o perdemos várias vezes, e talvez nem consigamos contar com ele em outubro, pois soubemos que será então ocupado por Alípio Ramos e José Carlos Burle” (VIANY, 1958, p. 2).

O esquema de produção tentado por Viany para *Estouro na praça* apresenta diversos pontos em comum com o “cinema independente” brasileiro dos anos 1950. Vale a pena abrir, aqui, um parênteses para desenharmos com maior clareza o que o termo “independente” significava naquele contexto cinematográfico posterior à falência da Vera Cruz e anterior ao movimento do Cinema Novo. O depoimento que o cineasta Roberto Santos presta à Maria Rita Galvão é, nesse sentido, exemplar. Para ele, chamava-se “independente” o “pequeno produtor que não tinha dinheiro para funcionar no esquema das grandes empresas.” Mas o que este pequeno produtor aspirava era a um cinema que tivesse os mesmos recursos das grandes empresas, embora desenvolvendo novos temas. “A fórmula passou a ser a seguinte: a idéia de um diretor + uma equipe co-participando da renda, com pagamento posterior à feitura do filme + estúdio e equipamento de uma empresa qualquer + financiamento oficial”. (GALVÃO, 1981, p. 215)

Os roteiros de *Feitiço da Vila* e *Estouro na praça* encaminham-se para finais felizes, formatados por um discurso ideológico que prega a vitória no campo do inimigo. Em *Feitiço da Vila* Juca consegue heroicamente reverter a situação de plágio e a revista de Tony é um sucesso. Noel Rosa afinal se impõe.

Mas em *Estouro na praça* isso é melhor trabalhado. Há uma dicotomia estabelecida no interior do roteiro entre a arte produzida a partir dos compromissos comerciais e a arte produzida de forma “independente”, a partir da auto-organização dos grupos amadores.

Wilson Ribeiro é a própria figura do produtor – e aqui poderíamos fazer uma relação nominal entre Wilson Ribeiro e Luís Severiano Ribeiro Jr. No roteiro, o que Wilson produz é sempre de baixa qualidade, porque falsamente brasileiro por um lado, e falsamente americanizado, por outro, e seus métodos são os piores: só consegue desagregar quem está à sua volta.

Wilson Ribeiro é o “elefante”, em contraposição às “formiguinhas”, representadas por, justamente, Cosme e Damião. E cabe a estas “formiguinhas” associarem-se para furar o bloqueio imposto por Wilson e seus métodos escusos. E assim o fazem, cooperativando-se com os músicos que, como eles, pertencem ao “povo”, moram nos subúrbios, são trabalhadores e operários, gente comum que com talento impõe seu ritmo e sua ginga. Cosme e Damião tornam-se “produtores independentes” que lutam por um espaço no terreno dominado pelo inimigo, ou seja, no espaço ocupado da rádio. E o grupo de Cosme e Damião acaba triunfando, por diversas razões. A principal delas, contudo, tem um caráter estético. Cosme e Damião triunfam porque fazem “arte brasileira” e não se rendem aos “estrangeirismos”.

Nacionalismo: ponto comum entre os dois roteiros

O nacionalismo é o ponto comum entre *Feitiço da Vila* e *Estouro na praça*. Em uma das cenas de *Estouro na praça*, o velho Eugênio passa um sermão nos dois filhos, discursando sobre como a “música brasileira” deve ser. Eugênio defende a pureza e autenticidade do samba, embora ele tenha vindo de fora (da África); a questão a ser enfatizada é que o samba, apesar de “importado” já está “pronto”, consolidado como a autêntica “música brasileira” e portanto não necessita de nenhuma influência, de nenhum outro “tempero” que venha de fora. O tango argentino, o “sambolero” e o “sambop” (a bossa nova?) são, assim, francamente desprezados.

Logo no princípio de *Feitiço da Vila*, um prólogo documental apresenta o Rio de Janeiro dos anos 1950 como uma cidade conspurcada pelos estrangeirismos: os estabelecimentos têm nomes estrangeiros, como *Bar OK*, *Le Coq D’Or* etc. Há também uma curiosa discussão sobre a questão dos nomes artísticos: Tony Barrows/Antônio Barroso. O personagem acredita que irá fazer mais sucesso com um nome estrangeiro. Isso é curioso se pensarmos no nome do próprio Alex Viany, ou melhor Almiro Viviani Fialho. O tema principal de *Feitiço da Vila* é a questão da originalidade (valor do que é brasileiro) em confronto com a cópia (valor do que é estrangeiro ou estrangeirado, do que vem de fora ou do que é imitação do que vem de fora). Mas a cópia também pode vir “de dentro”, e a questão do plágio é problematizada. Mas nesse caso, o plágio até que vai para o bem, pois só assim Sandro resolve montar o musical de Noel Rosa.

Em *Estouro na praça*, temos o antagonismo entre os elementos de “brasilidade” (representados pelo grupo de Cosme e Damião), e o grupo do vilão Wilson Ribeiro. O estrangeirismo de Wilson Ribeiro se estende a outros personagens: não é à toa que se chama Sofia Thompson a comparsa que assume o lugar de Iracema (notar a carga nacionalista deste nome); e Wilson contrata uma mulher que se faz passar por Madame Bazin para seqüestrar Lina,

fazendo a jovem ser cobaia de uma sessão de limpeza facial com os cosméticos de Isabella Steinberg.

Em *Feitiço da Vila* e em *Estouro na Praça* discute-se, portanto, as tensões entre duas formas de produção artística, isto é, entre a arte produzida de forma “empresarial”, “comercial”, vista como consequentemente americanizada, falsa, e a arte produzida de forma “independente”, valorizada por ser “autêntica” em sua expressão nacional. Este embate é representado em *Feitiço da Vila* pelo antagonismo Tony Barrows e Juca *versus* Sandro Martel e a dupla de revistógrafos e, em *Estouro na praça*, pelo grupo dos personagens Cosme e Damião *versus* Wilson Ribeiro e seus assecclas. Trabalhando com clichês das chanchadas, Alex Viany e Alinor Azevedo constróem a vitória dos grupos “independentes”, “autênticos”, que valorizam o que é “nacional”. Com isso, transportam para a ficção alguns dos principais debates ideológicos que mobilizaram o meio cinematográfico brasileiro da década de 1950.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

_____. *Estouro na praça. Relatório de produção n. 1 – Confidencial*. Rio de Janeiro: mimeo, 8 set 1958.

_____. & AZEVEDO, Alinor. *Feitiço da Vila*. Rio de Janeiro: roteiro mimeografado, maio/jul 1954.

_____. *Estouro na praça*. Rio de Janeiro: roteiro mimeografado, mar 1957.

-
1. Luís Alberto Rocha Melo é bolsista da CAPES.
 2. A cópia mimeografada de *Feitiço da Vila* tem 98 páginas e está em péssimo estado de conservação. *Estouro na praça* é um roteiro mimeografado de 51 páginas e vem acompanhado de um "Relatório de produção n. 1 – Confidencial", assinado por Alex Viany em 8 de setembro de 1958. Agradeço a Betina Viany, que me autorizou o acesso ao acervo privado de Alex Viany, e ao professor e pesquisador Hernani Heffner, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cujo auxílio está sendo fundamental na realização desta pesquisa.
 3. Sérgio Augusto e Arthur Autran alertam para o equívoco desta relação, já que o tão emblemático samba não faria parte do filme: Noel é que teria sido motivado pelo filme a compor *São coisas nossas*. Cf. AUGUSTO, 1989, p. 87 e AUTRAN, 2003, p. 213.

Retratos do militante na dramaturgia do Centro Popular de Cultura

Reinaldo Cardenuto Filho (USP)

O Centro Popular de Cultura, entre 1961 e 1964, foi responsável por uma série de produções teatrais e cinematográficas que comentaram, com bastante peso ideológico, o contexto sócio-político do Brasil. Parte de seus integrantes, influenciados pela vontade de romper com o sistema de privilégios da elite econômica, idealizaram uma dramaturgia voltada para a ação e para a conscientização das massas oprimidas. A partir da arte, muitos acreditaram na possibilidade de articular uma ação brasileira de vanguarda, popular e nacional, capaz de operar mudanças radicais na estrutura de um país arcaico e marcado pelo subdesenvolvimento.

O militante foi visto como fundamental para a condução da História. Seria sua responsabilidade liderar os camponeses e operários em um projeto predestinado a terminar com os conflitos de classe e promover uma teleologia em que homem não mais se posicionaria como superior ou inferior ao próprio homem. No *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, documento redigido por Carlos Estevam Martins e que durante anos foi considerado a representação oficial e única do pensamento do Centro Popular, o artista de esquerda adquiria dimensões heróicas e idealizadas. Consciente de seu papel, ele seria capaz de deixar de lado quaisquer pretensões artísticas para assumir um modelo de linguagem que melhor se comunicasse com o povo¹.

A partir da análise de três produções do CPC que retrataram o papel do militante na década de 1960, é pretensão deste artigo demonstrar que a dramaturgia do grupo possuiu formas diferentes de encarar o engajamento político. Há o excesso de idealismo que orienta a narrativa e a construção dos personagens em *Auto dos noventa e nove por cento* e *A vez da recusa*, como um auto-elogio programático ao engajamento. E há uma certa desconfiança dessa mesma militância em *Escola de samba, alegria de viver*, filme que estabelece uma crítica ao projeto que aspira conduzir o povo sem aceitar a cultura do próprio povo. É fundamental conhecer essa produção da intelectualidade de esquerda para compreender que o Centro Popular, apesar de sua aparência homogênea, financiou uma autocrítica a seu papel e possuiu, entre seus integrantes, pensamentos e atuações artísticas diferenciadas².

O *Auto dos noventa e nove por cento* é uma peça escrita por diversos autores, dentre eles Oduvaldo Vianna Filho. Com o objetivo de contestar a instituição universitária no Brasil, que de tão restrita possibilita que apenas um por cento do país – a elite econômica – frequente os estudos; o CPC tece louvores ao movimento estudantil, força revolucionária capaz de assumir um programa de ações para a reforma do ensino acadêmico.

Se as cenas iniciais da peça partem de acontecimentos mais amplos para ironizar a História oficial do país e demonstrar pedagogicamente que a nossa tradição, fundada em um sistema de privilégios, se polariza entre opressores e oprimidos; a partir do momento em que um professor deixa seu sarcófago para dar aulas e sentencia que “a diferença entre suicídio e homicídio é uma questão de pontaria” o público é apresentado a uma universidade que, além de reduto de poucos, é representante de um pensamento arcaico, que ignora a modernidade e o senso crítico para defender um sistema de ensino distanciado da realidade social. É contra esse conjunto de valores que se insurge o personagem principal do enredo, um combativo estudante que adquire consciência política após breve experiência em uma greve operária.

Com narrativa didática, que bipolariza o mundo entre o lado correto (do jovem engajado) e o lado errado (da instituição e da congregação acadêmica), o *Auto...* representa, dentro do CPC, um exemplo de dramaturgia para a agitação e propaganda política imediata. Ao exporem os processos de tomada de consciência e de ação, os autores encontram, no estudante ideal, um caminho para solucionar a crise ideológica (e moral) que enfrentam as universidades.

O militante é um personagem heróico, predestinado a romper com a estrutura social injusta, e que não possui dúvidas em relação ao seu papel histórico. Sem contradições ou sentimentos ambíguos, é sobre-humano e carrega nas costas a virtude de um mundo corrompido. Seu gigantismo arrebenta dramaturgicamente nas ironias finas e exageradas, na demonstração de sabedoria e nas cenas em que encara diretamente o inimigo – os velhos e ultrapassados professores – para discursar a favor de uma reforma radical e “verdadeira”. Em torno do militante há um idealismo e uma esperança tão grandes que impedem qualquer percepção mais crítica sobre o papel do engajamento estudantil na sociedade.

A vez da recusa, peça escrita por Carlos Estevam Martins, repete essa mesma idealização. No enredo, que preserva aquela separação do mundo em posição verdadeira (estudantes e trabalhadores) e posição falsa (governo, diretor da faculdade, pais burgueses e aluno pelego), o engajamento estudantil se encontra dividido entre duas possibilidades de ação: ou continua a atuar apenas nos limites da esfera universitária, situação presente no *Auto...*; ou se une ao operariado urbano com a intenção de formar uma vanguarda política mais mobilizadora que seja expressão das necessidades gerais do povo.

O problema é que essa passagem do combate específico para um mais amplo pode provocar dissidências dentro do movimento. Há um impasse entre prosseguir a greve na faculdade porque um dos estudantes foi reprovado injustamente ou aderir à greve dos estivadores, que finalmente paralisaram suas atividades não apenas para obter melhores salários, mas para exercerem pressão política sobre o governo brasileiro. Há na peça um princípio que se impõe ao

intelectual engajado: consciente dos processos de luta entre as classes, ele não deve seguir o caminho que satisfaça apenas seus impulsos pessoais. Apesar da difícil escolha, deve ignorar o fato de que poderá ser expulso da faculdade para assumir uma posição de liderança dentro da vanguarda do povo.

É uma dramaturgia de imposições. Há uma ascese que parece natural ao militante de esquerda: a personagem Teresa, menor de idade e filha de um empresário, deve optar entre o engajamento ou o compromisso com o namorado, um aluno moderado que acredita em soluções pacíficas para os conflitos sociais. Jorge, presidente da Associação Brasileira de Estudantes, precisa escolher entre uma política de gabinete ou a liderança real das massas, sem espaço para a satisfação de pretensões profissionais. E o próprio público tem a sua obrigação: acreditar na pedagogia artística, abandonar a passividade da vida e partir com urgência para o ativismo.

Em oposição aos personagens afligidos pela dúvida e que precisam abdicar de seus próprios desejos, a peça apresenta, como a apoteose do militante ideal, o jovem Rogério, sujeito sem contradições ou desvios de sentimentalismo. Presidente de um diretório acadêmico, ele é a personificação da coerência política e da perfeição intelectual. Sua atuação é magnífica. É ele quem força Teresa e Jorge a continuarem na greve com os trabalhadores, quem soluciona o impasse do movimento estudantil e quem estabelece um contato fundamental com os portuários.

Com a prisão da diretoria sindical durante a paralisação operária e com a pressão para que o trabalho volte ao normal, é Rogério quem desafia a polícia e mobiliza a luta popular. Trancado na sede da Associação Brasileira de Estudantes com apenas cinco colegas, ele implanta na imprensa a falsa notícia de que a greve persiste, já que naquele prédio estariam reunidos centenas de universitários e operários preparados para enfrentar, até o fim, as pressões impostas pelo governo. Constrói-se uma farsa inteligente que manobra a opinião pública, agita as massas e faz acreditar em uma inexistente frente única contra a opressão. A

sagacidade de Rogério faz dele um líder ideal para a condução do povo e para a formação de uma vanguarda junto aos operários.

Assim como no *Auto...*, o público encara mais um texto teatral em que o retrato do militante continua borrado pelo excesso de idealismo. Novamente o engajamento de esquerda – com traços nacionalistas – é encarado como o único remédio existente para nossos males sociais, o que impede uma visão minimamente crítica sobre o movimento estudantil. Há, entretanto, uma terceira produção a ser analisada.

Escola de samba, alegria de viver é um dos cinco episódios que compõe o longa-metragem *Cinco vezes favela*, produção independente do CPC que foi realizada em 1962. Com direção de Cacá Diegues, *Escola de samba...* retrata os conflitos ideológicos de um casal que divide o barraco em um morro carioca. Gazaneu, presidente de escola de samba, dedica seu tempo a conseguir dinheiro para o desfile de carnaval, a preparar as fantasias dos passistas, construir instrumentos musicais de percussão, criar uma letra de samba e dirigir os ensaios gerais da agremiação. Dalva, integrante de um suposto sindicato, prefere se engajar politicamente, distribuindo folhetos e desenhando cartazes para a conscientização dos trabalhadores. São personagens que espelham universos predestinados a se desencontrarem: no filme, a diversão popular não faz parte do cotidiano da militância política.

E é radical a separação que encontramos no morro cinematográfico de Cacá Diegues. Dalva é uma personagem exilada que, apesar de morar na favela, interage minimamente com o povo. Nos poucos momentos em que a câmera resolve acompanhá-la, ou ela está em choque com a comunidade, ou se encontra isolada dos principais acontecimentos cotidianos. Sua apresentação ao espectador, no início do filme, deixa clara essa predisposição: as passistas da escola, ao avistarem Dalva carregando os folhetos de propaganda, resolvem provocá-la. Por ordem de um dos diretores da agremiação, as mulatas começam a dançar em torno dela para impedir sua passagem e deixá-la assustada. O recado

é finalmente dado quando vai ao chão o material que a militante carregava: na favela, não há espaço para o engajamento político e o sindicalismo.

Há um preconceito que desterra a personagem e seu isolamento é ressaltado pela montagem cinematográfica. De um lado se agita a cultura carnavalesca, com a presença de pessoas empenhadas em preparar a escola para o desfile; e de outro há uma impassível Dalva, que a câmera insiste em capturar solitária, como se não pertencesse ao ambiente em que circula. Nas cenas finais, a militante perde importância dramática dentro do enredo para se tornar uma simples observadora dos fatos: há um povo fantasiado que aguarda ansioso a ordem de seu presidente para descer o morro; há o próprio presidente, que unido aos diretores da agremiação, tenta resolver um impasse com integrantes de uma escola rival; e há Dalva, distante daquele cotidiano e imersa em preocupações políticas que não são corporificadas pelo filme.

Já Gazaneu é interação. Coroado com a presidência da escola, é respeitado entre os moradores da favela, que durante os preparativos do desfile o procuram constantemente para a execução das tarefas. É um povo que precisa ser conduzido e sabe retribuir quem se esforça para ajudá-lo em seus anseios; que deseja pular carnaval e reconhece a dedicação de Gazaneu, preocupado em organizar o trabalho da comunidade e conseguir fundos para a festividade. Por isso, dificilmente ele estará desacompanhado no decorrer do filme. Há uma coletividade que se afasta da militância política por preferir a militância carnavalesca e segue seu líder inclusive nos momentos difíceis: quando os sambistas rivais ateam fogo na bandeira, tecida após um custoso empréstimo, o espectador observa um desânimo geral. Desânimo que somente será revertido com as palavras emocionadas de um Gazaneu machucado pelos socos que acabara de levar.

Embora Dalva e Gazaneu não possuam dúvidas em relação a qual dos dois universos culturais pertencem, repetindo a mesma fórmula das peças anteriores, em que os personagens principais não são “acometidos pela doença” da ambigüidade e da contradição, *Escola de samba...* nos introduz um terceiro

elemento, rapaz misterioso e emudecido que, observador atento e oculto do confronto entre diversão e política, não opta claramente nem por um lado e nem pelo outro. Espelho do espectador, ele é o único que acompanha todos os conflitos do morro, incluindo o drama ideológico-pessoal do casal que, entre quatro paredes, acusa-se e briga pela posse do barraco em que mora.

O rapaz é um personagem em transformação. Ele inicia o filme como um dos favelados que ajuda a atormentar Dalva por sua militância. Bastante envolvido com os preparativos do carnaval, festeja a votação que elege Gazaneu como novo presidente da escola, ajuda a agremiação a se organizar e se chateia quando percebe que o casal pode se dissolver em decorrência dos diferentes ideais que defende. Quando ele parece finalmente optar pelo lado da diversão popular, desiste do desfile após presenciar a briga entre favelados rivais, o fogo que consome a bandeira e a queimadura que um dos companheiros sofre no rosto. Em um ato simbólico, sobe apressadamente o morro e arranca a sua fantasia, desaparecendo entre os barracos construídos pela população local.

Se levássemos em consideração apenas o engajamento artístico idealista da década de 1960 e o fato de que o roteiro do filme é de Carlos Estevam Martins, autor do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, em que se descarta como falsa a “arte do povo”, incluindo o carnaval, poderíamos banalizar a análise do filme e concluir que o rapaz, ao largar sua fantasia, optou pela política. Se insistíssemos nessa banalização, diríamos que *Escola de samba...*, como as duas peças apresentadas neste artigo, não estabelece críticas ao papel do militante e bipolariza didaticamente o mundo entre o caminho correto (do engajamento) e o caminho errado (das manifestações populares). Pararíamos então de escrever e exaltados com nossa sentença fecharíamos assim o texto: *o rapaz, agora consciente de que o carnaval aliena o povo, reconhece que na avenida os passistas desfilam a sua ignorância e sabe que lá no alto, na favela, se agita uma vanguarda pronta para promover a ruptura social.*

Mas o episódio de Cacá Diegues, mesmo com uma estrutura narrativa e dramática bastante imperfeita – o que dificulta a compreensão do próprio enredo –

é um pouco mais complexo que a nossa falsa sentença. Embora repita aspectos dramáticos do *Auto...* e de *A vez da recusa* ao preservar uma divisão bipolar do mundo e personagens principais sem contradições, o filme promove uma crítica, antes inexistente, ao papel do militante engajado. Ao invés de elogiar e engrandecer o sujeito histórico, capaz de ser porta-voz da vontade popular, *Escola de samba...* não confia em Dalva como a solução para os dilemas do morro carioca. Ela é pouco carismática, suas ações aparecem como externas ao cotidiano da favela e há uma dupla rejeição da personagem: do povo não se sente nela representado e do próprio enredo que diminui sua importância narrativa conforme o filme avança para o final.

O isolamento de Dalva, salientado pelos enquadramentos da câmera, adquire um sentido crítico no filme de Diegues: há uma militância preconceituosa, que rejeita completamente as manifestações populares, e comete, com isso, a imprudência de se distanciar das massas. Por outro lado, Gazaneu também não parece representar a liderança ideal para o morro. Embora conduza o povo em seus desejos imediatos e seja tratado como um herói quase épico, ele é responsável por uma série de atitudes que, ao invés de unir os moradores do morro, os divide cada vez mais. É a paixão extremada pelo carnaval que o impede de ter uma relação saudável com a companheira e que causa conflitos com o ex-presidente da escola e com integrantes de uma agremiação rival. Pelo samba e em nome do samba corre o sangue de favelados que estão na mesma situação de pobreza social. Talvez seja esse o misterioso motivo para a insatisfação do rapaz que desiste de desfilar.

Mas não apenas as rejeições do filme o afastam das peças analisadas. Ao manter a divisão do mundo em dois, mas se afastando da exigência de indicar qual o lado correto e qual o errado, Diegues encontrou maior liberdade para apreciar e aceitar a cultura popular do morro. Ao invés de imagens que supostamente denegririam o carnaval, exorcizando-o como alienante, o espectador se depara com respeitadas cenas documentais que o convidam a conhecer os bastidores de uma escola de samba. Há um encanto humanista pela atmosfera da favela, por

uma tradição musical que surge da organização do próprio povo: são os ensaios, o ritmo mambembe dos apitos, das caixinhas de fósforos e dos tamborins, os passistas e as mulatas que se fantasiam, o coro que faz vibrar o samba-enredo recém composto. O cineasta-intelectual, distante do herói ideal de *A vez da recusa*, é humano e capaz de contradizer as regras que o próprio roteirista do filme, Carlos Estevam Martins, queria impor aos integrantes do Centro Popular de Cultura no *Anteprojeto do Manifesto do CPC*³.

Referências bibliográficas

- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas, SP: Papirus, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*, 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema em eco de caixa ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. "Uma situação colonial". *Arte em revista*, São Paulo, nº 01, 2ª edição, 1979.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARTINS, Carlos Estevam. "Anteprojeto do manifesto do CPC". *Arte em revista*, São Paulo, nº 01, 2ª edição, 1979.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, 4ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha*, 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983
- PEIXOTO, Fernando (org). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, 1953.
- SANFELICE, José Luis. *Movimento estudantil: a UNE na resistência ao golpe de 64*. São Paulo: Cortez, 1986.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. "Cinema Novo: a cultura popular revisitada". *História Questões e Debates*, Curitiba, v. 20, nº 38, 2003, p. 133-158.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*, Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil, 2002.

-
1. Para saber mais sobre o CPC e o *Manifesto* de Carlos Estevam, ler *O Centro Popular de Cultura da UNE*, de Manoel Berlinck; *Seminários*, de Marilena Chauí; *CPC da UNE*, de Jalusa Barcellos; e *Em busca do povo brasileiro*, de Marcelo Ridenti.
 2. Sobre o assunto, ler a tese de mestrado *Do arena ao CPC*, de Miliandre Garcia de Souza.
 3. Relembro que o documento, além de impor ao artista as formas pelas quais ele deveria se expressar, renega a "arte do povo" – do folclore ao carnaval – como uma manifestação que serviria apenas para manter o povo passivo e ignorante de suas próprias condições sociais.



Análises do audiovisual brasileiro

Cinema e jornalismo: *Lucio Flávio, o passageiro da agonia*, a representação do jornalista no cinema brasileiro

Lisandro Nogueira (UFG)¹

O filme de Hector Babenco, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1976) é simbólico ao retratar o crepúsculo de uma representação do jornalista ancorada no contexto dos anos 60. Há uma mudança no contexto a partir dos anos 70 que desloca a relação dos cineastas com o “diagnóstico da nação”, preceito básico que os orientava com o intuito de *compreender* o processo político do Brasil. O jornalista foi personagem fundamental para o diagnóstico, pois simbolizava as contradições, ambigüidades e as decepções.

A representação do jornalista nos filmes brasileiros dos anos 60 destoava dos *newspapers movies* americanos, complacentes com o melodrama e vinculados a idéia maniqueísta do bem contra o mal (o herói e o vilão).

Boca de ouro (1962) faz uma ironia incisiva sobre a objetividade jornalística, *O Desafio* (1965) mostra a “inércia perplexa” do jornalista-intelectual através de falas redundantes e imagens primorosas para chegar ao cinismo absoluto do repórter fotográfico de *Brasil Ano 2000* (1969). Nelson Pereira com o suporte de Nelson Rodrigues perpetra uma crítica ao jornalismo e atravessa um olhar duro sobre a nascente indústria cultural. As misturas entre o intelectual e o jornalista povoam o filme de Saraceni e abrem o abismo para a definitiva palavra de Paulo Martins, em *Terra em Transe* (Glauber Rocha), sobre as possibilidades de intervenção desse profissional/intelectual na vida do Brasil. O pessimismo delirante de Martins

ecoa de forma melancólica nas décadas seguintes em filmes como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) *O beijo no asfalto* (1981) e *Doces Poderes* (1996).

O jornalista no filme de Hector Babenco é atrelado às vontades do regime militar; o jornalista do filme de Bruno Barreto é um escroque em conluio com a polícia civil. A jornalista de *Doces Poderes* é rendida numa guerra em que a publicidade e o marketing vencem o jornalismo.

Fazendo uma crônica dos tempos modernos, o cinema se espelha no jornalismo. Se Nelson Pereira, Sergio Saraceni e Walter Lima Jr. são filiados a um “cinema de autor” em que a autonomia é o carro-chefe, Hector Babenco, Bruno Barreto e Lúcia Murat se filiam a um cinema mais preocupado com a comunicação rápida com o público do que com uma forma e um conteúdo crítico. De acordo com (XAVIER, 1993, p. 116) importava aos primeiros ir além das estruturas dramáticas da consolação e produzir conhecimento. Os segundos, sem configurar um movimento, mas tentando assegurar novas maneiras de representar os problemas brasileiros, fazem a opção de não repetir o passado e não privilegiar as orientações de um cinema profundamente autoral. O caminho é o retorno as formulas que renderam o acesso ao grande público:

O eixo até os anos sessenta é de um cineasta acoplado a um jornalista que esperneia ante os entraves. Nelson Pereira e Nelson Rodrigues são inclementes com Caveirinha [*Boca de Ouro*]. Porém, aqui é o dramaturgo que usa Caveirinha para destilar também a auto-imolação por ser um jornalista e fazer a autocrítica a sua profissão; Saraceni tem uma extrema compaixão por Marcelo e vê toda uma geração de jornalistas refletidos naquele personagem; Walter Lima coloca seu fotógrafo como um jornalista cético e atabalhado, mas fazendo uma critica desesperada ante a queda de sonhos e projetos.

Lucio Flavio, bandido famoso nos anos 70, tem sua vida representada. O filme parte dos depoimentos dele a um jornalista. Sua história é transportada para o romance-reportagem de José Louzeiro, um escritor-jornalista, e dela chegam ao cinema através de Hector Babenco.

Na ânsia pela aceitação imediata do público, o “policial-político” engendra uma trama em que os pressupostos estéticos da década anterior são jogados no baú dos ossos.

O que importa para Babenco é trazer à tona uma verdade escondida na figura de Noquinho (Reginaldo Farias), o nome afetivo e íntimo de Lucio Flavio. A oposição será entre a mentira pública e a verdade privada (XAVIER, 1993, p. 117). Lucio Flavio, bandido, vai lutar contra as forças que o levam ao declínio e a morte. Sua vida íntima revela um ser amoroso, dono de uma sinceridade que causa empatia e o destaca como o herói. O herói de Louzeiro e Babenco vai se debater todo o tempo contra o “sistema” e sua engrenagem. Não é mais um diagnóstico da totalidade que está em jogo, e sim uma particularidade, ressonância do fracasso do projeto do país verificado nos filmes anteriores. *Lucio Flavio*, o filme, tenta esmiuçar o preço pago por um projeto nacional coercitivo examinando as entranhas desse regime. Se Paulo Martins, em *Terra em Transe*, tenta “encontrar o povo em nome do qual se legitimaria a verdade, a justiça e a beleza” (MAINIERE, 2002, p. 77), Babenco faz do seu herói a encarnação da verdade do oprimido em outro viés. Paulo Martins enxerga a política como fórum para o estabelecimento da verdade. Lucio Flávio é a exaltação da “verdade privada”, íntima, pessoal, contra um sistema podre em que os pedaços do foguete são simbolizados pelas figuras lúgubres dos policiais corruptos cancelados pelos militares.

Uma moral privada vai se debater contra uma mentira pública, avalizada inclusive pela imprensa, para demonstrar as armadilhas a que estão sujeitos os indivíduos descartados por uma engrenagem truculenta. As intenções revelam a batalha do indivíduo contra o sistema policial da época: cativa pela “sinceridade honesta” de Lucio Flavio, avalia o Governo militar por mostrar a impunidade dos policiais e indica a valorização do “individual” frente ao mundo externo onde impera o vício e não a virtude. Através do herói, Babenco vai construindo um novo diagnóstico do país e revelando, ao seu modo, um cardápio de intrigas que têm os seus problemas.

Seu filme esbarra nos limites do melodrama. Daí um diagnóstico que, ao privilegiar a forma de base *grifitiana*, interrompe o ciclo buliçoso e ousado da década anterior. Ao fazer a opção pelo acerto de contas com o regime usando a “conspiração exterior” contra a virtude sincera do herói, abusando dos signos da vitimização² e comunicado-se rapidamente com o público através da expiação do bem na luta contra o mal, o malogro da empreitada se faz presente, pois irrompe na estrutura da narração a atenuação do conflito por uma pedagogia que não tenta a mínima abordagem racional.

O recorte da representação do jornalista é sintomático do encontro entre a abordagem atenuante e a “objetividade” que se instaura nas intervenções do jornalista. Em *Lúcio Flavio* o jornalismo impresso cede lugar ao jornalismo televisivo. Caveirinha tinha um nome e uma mínima identidade; Marcelo é protagonista e mesmo na sua “inércia perplexa” faz ouvir sua voz; o repórter-fotográfico de *Brasil Ano 2000* é um agente de informação, pois a manipula e emite opinião. Nos anos 70, o jornalista começa seu processo de coadjuvante na progressiva mutação a qual leva o jornalismo a ser submetido aos ditames do marketing e das relações públicas no processo de comunicação. O repórter de televisão aparece de forma objetiva. Sua performance é a de quem não tem autonomia e as intervenções permanecem no nível do jornalismo declaratório. Aparece sempre na companhia da polícia e se posta infantilmente num jogo de forças em que é elemento secundário.

Sua participação insípida, garante a objetividade jornalística. No momento em que Lucio Flavio é preso pela polícia, o repórter entrevista Janice (Ana Maria Magalhães), mulher do bandido, e faz a pergunta: “você está consciente de estar junto com um criminoso?”. Por outro lado, ouve mecanicamente o delegado para saber como foi o assalto. É o exemplo típico de um jornalista que sequer age com a perspicácia de Caveirinha. Seu movimento e fala são burocráticos. Em seguida as entrevistas, emite uma “opinião” rasa, clichê: “a população requer uma maior ação da polícia”.

Seu comentário é o exemplo cristalino da objetividade que passa a dominar praticamente todo o jornalismo brasileiro. Não há um encaminhamento no sentido da checagem da notícia. Ele ouve de forma mecânica os “dois lados” e sequer refaz o círculo da reportagem, pois não há o menor grau de investigação. Ele acredita na “verdade” da polícia sem apurar os fatos. O assalto, na verdade, não foi realizado pelo bando de Lúcio Flavio. É o esquadrão da morte, junto com alguns grupos da polícia, os quais não precisam mais dos seus serviços, que passam a informação falsa. Por fim, insiste com Janice que responde com o efeito melodramático: ela está ao lado dele porque o ama e é mais íntegro que muitos. Com um bebê nas mãos, no sentido de realçar a família e a intimidade pura do herói injustiçado, Janice corre do repórter e vai ao encontro do marido. Essa cena antevê o espetáculo da notícia com a hegemonia do telejornalismo frente ao jornalismo impresso. A câmera posta-se dentro do carro e vemos Janice correndo com a criança na infrutífera tentativa de alcançar o olhar desesperançado do marido. Antes, ele tenta agredir o repórter e outros cinegrafistas gravam a cena. Espetáculo armado, o repórter informa o que desconhece dos bastidores do crime organizado.

Guigui em *Boca de ouro* é utilizada e se utiliza Caveirinha. Seu movimento indica algum grau de autonomia diante de que possa vir a ser notícia. Ela sabe da sedução do repórter com a linguagem e a imagem fotográfica. Janice não tem um Caveirinha que se arma de artimanhas da língua e da malícia para se contrapor; Guigui vai levando a notícia para o ponto que deseja. O repórter não perde o estímulo com a sinuosidade da história: entra num jogo, burla a intimidade do casal, propõe ser juiz de um atrito doméstico, invade o lar e tenta a subtrair a notícia, o furo de reportagem. Vale tudo pela notícia. Mas há espaço ainda para a nuance do repórter e um pouco de autonomia. Caveirinha perde com a desistência de Guigui em fazer parte do espetáculo da notícia. É enganado, ludibriado e a cena de fracasso, em pleno centro do Rio de Janeiro, é memorável. Não ganhou o prêmio Esso e a psicologia, nova arma do jornalismo, não se mostrou eficaz. Porém, os dois Nelsons, mas principalmente o Rodrigues, jornalista de redação impressa, dá alguma margem ao atrevimento e ousadia de Caveirinha.

Babenco representa um jornalista sem alma e ousadia. Trancafiado pelos rigores da censura e pela embrionária indústria de televisão que direciona a notícia para o espetáculo, resta um pálido entrevistador burocrático a apoiar o show melodramático de Janice. Resta-lhe a objetividade bisonha: fala em nome do povo que clama por mais segurança. Ao optar por essa representação, o cineasta esconde quase todos os procedimentos de bastidores efetuados pelas empresas de informação e Estado, e os coloca na conta do jornalista. Faz um acordo com a Polícia Federal para não desnudar esse aparelho policial, sabendo-se, desde cedo, que essa corporação participou ativamente dos problemas com o Esquadrão da Morte. São acordos que o cineasta julga necessários, contudo, a fatura recai sobre o jornalista e uma corrupta polícia da qual não se sabe se federal ou estadual. Ou seja, o manejo do filme, seguindo a cartilha *griffitiana*, é no sentido de camuflar responsabilidades, erguer um herói, reduto da verdade – apesar de matar, roubar e compartilhar a corrupção do aparelho policial –, e evidenciar a “verdade íntima” contra uma “mentira pública”. A responsabilidade final em ascender o herói ao papel de vítima recai sobre o jornalista de óculos e bigode (o jornalista de Lúcio Flávio não tem nome), repórter de televisão, e seus colegas que participam da *coletiva*.

O jornalismo afeito à objetividade contribui para esse tipo de papel a ser desempenhado pelo jornalismo. Assim como no melodrama³ de matriz americana, *Lucio Flavio* cerca-se do jornalismo para legitimar uma ação da qual emerge a *verdade* do personagem. Sua verdade se nutre pela natureza bondosa, corrompida pelo sistema pelo qual tem rancor. O jornalista ressalta e reforça essa vitimização ao não escolher um pouco de subjetividade no trabalho com a notícia. Aparentemente, se posta contra o bandido do qual a sociedade quer se ver livre. Mas na coletiva as perguntas ingênuas, algumas superficialmente afoitas e outras completamente *objetivas*, fazem com que o tablado do mártir seja erguido. A uma pergunta sobre quanto já tinha roubado, ele responde “heroicamente” que “seria um pouco mais que os jornais te pagam para fazer perguntas imbecis”. A outra indagação de quantas vezes fugiu da

cadeia, responde para os jornalistas: “você acreditam no que publicam os jornais?”. O recurso da objetividade cria as condições para o jornalismo escorar um herói e contribui para esconder outros poderes.

Em *Terra em Transe* de Glauber Rocha, o jornalista Paulo Martins vive o impasse do aval ao governo. Nele o jornalismo assume sua total ambigüidade perante o poder. Ele hesita, critica, adere, descrê e fecha com o delírio:

Coloca-se a serviço do Partido quando este o pressiona, mas gosta muito da burguesia a serviço da qual ele está. No fundo ele despreza o povo. Ele acredita na massa como fenômeno espontâneo, mas acontece que a massa é complexa. A revolução não estoura quando ele a deseja e por isso ele assume posição quixotesca. No fim da tragédia, ele morre (ROCHA, 1981, p.86)

Sua posição ambígua e quixotesca é sintonizada com uma identidade. Como o cineasta emprega o recurso da alegoria e despreza a narrativa linear, seu poder de intervenção é mais elástico para não dizer autônomo. Com esse poder o *cinema de autor* enaltece a figura do cineasta e lhe abre os caminhos para a invenção. Daí a questão da escolha e os seus resultados. Mesmo ambíguo, o jornalista de *Terra em Transe* aposta na febre da dúvida e se sufoca com as incertezas suscitadas. Há vida no delírio de Paulo Martins: seu medo e fascínio pelo poder, o ódio e a complacência ao povo ignorante e covarde e a “opinião comprada” que caracteriza um jornalista acuado pelos poderes.

O contexto político da época favorecia em parte as ousadias já não permitidas em *Lúcio Flávio*. A escolha do tratamento da narrativa, o enfoque da temática e a opção pela comunicação rápida com o público, apesar do contexto político desfavorável, demonstram a opção de um cineasta por um tipo de representação. Assume-se uma narrativa na qual as possibilidades de ousadia na forma e conteúdo são limitadas e as escolhas emolduram e corroboram também

um tipo de pensamento e opinião. Daí não haver espaço para a ambigüidade de Paulo Martins, a ousadia mesmo que derrotada de Caveirinha e a dualidade de forma e conteúdo de *O desafio*.

A opção pela objetividade derrota os jornalistas em volta da mesa onde se posta a Polícia Federal e Lucio Flavio. Babenco tem na mesa a polícia federal (Estado oficial), o bandido-herói (a vítima), os dois policiais corruptos (o Estado paralelo) e os jornalistas (o poder que constrói a “mentira pública”). A câmera passeia pelo rosto dos jornalistas e as perguntas reforçam a verdade que só Lucio Flavio possui; quando ele aponta para os dois policiais, desmascarando e abrindo o jogo sujo do qual se beneficiou, os repórteres não emitem uma só palavra e a porta se fecha para se ouvir a última frase em plano fechado: “bandido é bandido e polícia é polícia”. Ou melhor: autêntico é autêntico e hipócrita é hipócrita, sacramentando a escolha do filme em atualizar o melodrama *grifitiano* do bem contra o mal. Lucio salva o seu discurso e consegue a nossa simpatia. Confirmando a destinação consoladora do melodrama e seu apego a superfície dos fatos, só resta aos policiais a saída da sala, ou seja, a “saída de compromisso” de que nada vai acontecer porque o que interessava no plano narrativo já foi feito: deixar o herói salvo moralmente. Resta ao jornalista dar o suporte de “verdade”, tanto aos autênticos (Lúcio Flávio) quanto aos hipócritas (polícia Federal e Civil), com a falsa neutralidade da objetividade jornalística.

Referências bibliográficas

- BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000
- CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LAGE, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis: Vozes, 1979
- MAINIERI, Flávio. "Terra em Transe: quando a política não era caso de polícia". In: BERGER, Christa (org.). *Jornalismo no cinema*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981
- TRAVANCAS, Isabel Siqueira. *O mundo dos jornalistas*. São Paulo: Summus, 1993
- XAVIER, Ismail. *A força e os limites da matriz melodramática*. São Paulo: Revista USP, n.19, 1993

-
1. Lisandro Nogueira é professor de cinema na Faculdade de Comunicação na Universidade Federal de Goiás, Mestre pela Eca/Usp e Doutor pela PUC-SP.
 2. A discussão sobre a história e os limites do melodrama, no Brasil, passa pela análise de Ismail Xavier, com base, entre outros, no clássico estudo *The Melodramatic Imagination* de Peter Brooks. Neste livro, Brooks (1985) aborda o gênero na literatura, especialmente Henry James e Balzac. Ver também Capuzo (1999) que, ao contrário, defende Griffith e o melodrama quando afirma que "a importância de sua contribuição [Griffith] está na elaboração de estratégias que permitem ao cinema dar conta dessas estruturas narrativas". Recente estudo sobre a telenovela brasileira, como o de Borelli & Lopes (2002), procura abordar o melodrama pelo viés da Teoria da recepção. O estudo valoriza a atualização do melodrama feito no Brasil e aponta seus significados importantes (entre todas as classes sociais) a partir da visão do receptor.
 3. O uso do conceito de melodrama convida automaticamente a lembrança do cinema norte-americano. Mas o gênero sofreu atualizações e renovações tanto na Europa como no Brasil e até mesmo nos EUA. Na Europa, o exemplo clássico é Pedro Almodóvar com os filmes *Atome*, *De salto alto*, *Tudo sobre a minha mãe* e *Fale com Ela*. São filmes em que o melodrama é revisto, ironizado e elevado a formas mais sofisticadas de narrativa. No Brasil, o exemplo é Arnaldo Jabor com suas adaptações de Nelson Rodrigues: *O casamento* e *Toda nudez será castigada*. Nesses filmes o melodrama é intoxicado de "exageros" que levam personagens ao delírio. Mesmo nas telenovelas brasileiras, houve a tentativa de atualização do gênero. Procedimento abortado no início dos anos noventa, tendo como marco simbólico a novela *Dono do Mundo* de Gilberto Braga.

Os lugares de uma cidade¹

Marlyvan Moraes de Alencar (SENAC-SP)

Compor uma poética da cidade é sair em busca do que resiste em se revelar e exige operações de mediação de modo a torná-la evidente. Essas mediações são as suas várias formas de representação: fotos, desenhos, mapas, pinturas, filmes, vídeos, textos, imagens de todos os tipos, tomadas como ferramentas de distanciamento entre esse espaço e o sujeito que consegue estabelecer algum tipo de distanciamento em relação a ele. A cidade torna-se conhecida ou objeto de conhecimento através de uma linguagem que a representa (FERRARA, 1988). Neste artigo, está representada pela linguagem cinematográfica, mais propriamente pelo filme *O Invasor* (2002), trazendo seus personagens como sujeitos que têm desejos, expectativas, frustrações, ocupam um lugar ou passam por lugares da e na cidade podendo revelar um imaginário urbano sobre a cidade de São Paulo.

A metrópole do início do século XX é o lugar das multidões. Milhares de pessoas percorrem suas calçadas, ocupando um espaço que se abria por inteiro e que se deixava ver. Amplas calçadas, bulevares iluminados por lâmpadas são lugares de visibilidade para os que queriam e para os que não queriam se mostrar; para os que queriam e para os que não queriam ver. Londres e Paris assumem a dianteira nesse processo. A segunda, reformada pelo Barão de Haussmann em um momento em que o urbanismo assume um papel definidor na configuração das grandes cidades, torna-se o modelo da metrópole moderna.

Nas fotografias de Paris feitas por Atget, Benjamin encontra a cidade do detetive. Atget, segundo o filósofo, “foi um ator que retirou a máscara, descontente

com sua profissão, e tentou, igualmente, desmascarar a realidade.” Essas imagens buscavam “as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda.” (BENJAMIN, 1994, p. 100 - 101).

O estado distraído, contraponto à atenção do detetive, está no ser blasé de Georg Simmel. O ar blasé, espécie de véu protetor do homem metropolitano diante dos estímulos de todas as espécies que impregnam a cidade moderna se traduz por uma espécie de indiferença onde o coração é substituído pelo intelecto como “a mais adaptável das nossas forças interiores” (SIMMEL, 1973, p. 12) e é o intelecto que vai suavizar o impacto das mudanças sobre a mente, permitindo que este seja, de alguma forma, naturalizado e assim possa ser mantida a estabilidade emocional.

Na cidade pós-moderna onde a diversidade se potencializa com a velocidade – de produção e de fluxo – da informação, o sujeito é intimado a cada vez mais reforçar esse modo individual e individualista de se colocar no mundo, mas também, como afirma Jonathan Raban, a refazê-la “a consolidá-la numa forma em você possa viver nela. Você também. Decida quem você é, e a cidade mais uma vez vai assumir uma forma fixa ao seu redor. Decida o que ela é, e a sua própria identidade será revelada, como um mapa fixado por triangulações.” (apud HARVEY, 1992, p. 17).

Considerando a definição de projeto do historiador de arte Giulio Carlo Argan (1998, p. 251), como “um processo integrado numa concepção do desenvolvimento da sociedade como devir histórico” encontra-se um modo possível pensar as cidades dos filmes como resultado de um projeto posto numa representação sonora e visual, uma espécie de diagnóstico (mediado pela interpretação do cineasta) do que é essa cidade, compreendida não somente através de sua arquitetura ou estruturas construídas, mas por seu uso, ocupação e sentidos atribuídos por seus personagens (nomeados ou não) a lugares e territórios.

Pensar a metrópole nessa perspectiva é tentar dar conta de um projeto entendido como um processo e que não cabe em si, por conta, exatamente, da dinamicidade que a caracteriza. Nos filmes, esses espaços urbanos são, por exemplo, a Cidade de Deus e a Lapa no Rio, as favelas e as avenidas de São Paulo. Cada um trazendo uma concepção de cidade estruturada a partir de um imaginário assentado sobre a cidade real, trazendo para a tela seus fragmentos em uma representação que não exaure o real, mas que esclarece modos de olhar para esse real a partir de procedimentos explicitamente escolhidos.

Então cinema e cidade podem ser pensados como projetos em devir. A cidade existindo a partir da ocupação dos seus espaços por seus moradores ou por sua gente (aqueles que a habitam e aqueles que por ela passam como o viajante Marco Pólo); é um projeto sem conclusão. O cinema se realizando na sua exibição e cada uma destas sendo única, alterando-se sempre que muda o público. Cada vez que isso acontece há um filme novo para cada um dos espectadores e para cada um dos grupos presentes no local.

O cinema é uma arte urbana, nascida nas cidades e que teve como temática inicial essas mesmas cidades. Nos filmes estão ruas, ambientes, marcos e símbolos compondo esse espaço imaginário que transmite e instaura novas formas de pensar, viver e experimentar o espaço urbano, estruturando o filme, tornando-o propriamente objeto de análise, uma representação daquilo que escorrega pelos cantos em consonância com a própria idéia de cidade assumida neste artigo: um espaço indomável, múltiplo e diverso. A cidade, espaço liso como afirma Deleuze, (1997, p. 185) “ocupado por acontecimentos (...). É um espaço de afectos, mais do que de propriedades.” O filme como um espaço estriado, uma tentativa de mapear e representar esse liso. Mas o liso e o estriado se complementam e se modificam, existem um em relação ao outro. As imagens constroem sentidos. Neste caso (dos filmes urbanos), se apropriam da cidade – espaço liso – como uma poética, imagens que se referem a um espaço de todos e de cada um de seus habitantes, um espaço da câmera que revela o invisível, do microfone que se apropria de seus sons. Essas imagens e sons surgem

como resultado de uma mediação, carregadas de figuras cotidianas, facilmente reconhecíveis, mas também de figuras que surpreendem e que, inaudíveis, se revelam audíveis.

A metrópole de *O Invasor*

A cidade do terceiro longa-metragem de Beto Brant, *O Invasor* (2002) é deserta, sem multidões e quase sem corpos nas ruas. Insólita, desconhecida, imperscrutável. Essa desertificação se afirma muito mais quando é nesse espaço que os conflitos de cunho privado dos dois principais personagens – Ivan (Marco Ricca) e Giba (Alexandre Borges) – são discutidos e acirrados.

A rua torna-se o lugar apropriado para o segredo e para a cumplicidade. Nela, não há testemunhas, não por conta de uma postura blasé de seus habitantes como queria Georg Simmel, mas simplesmente porque não há gente circulando por ela. A cidade que, para Sennet (1988, p. 68), é “um assentamento humano em que estranhos têm a chance de se encontrar”, neste caso é frontalmente negada: não há estranhos se encontrando, não há olhares que disfarçam ou se escondem por trás das máscaras de civilidade como discute o teórico americano.

Os personagens de *O Invasor* não andam a pé no espaço urbano, são seres de rodas. Eles querem a liberdade propiciada pelos automóveis e se deslocam e se enfastiam ou se desesperam dentro do carro. Estão em constante movimento. Ivan principalmente. Se em *São Paulo SA*, filme dirigido por Luís Sérgio Person em 1965, o protagonista Carlos (Walmor Chagas) sente náuseas em pleno centro da cidade, onde o que não falta é gente, em *O Invasor* a cidade que não tem gente parece também não ter centro, apesar de ter periferia. Uma periferia marcada por vielas estreitas, esgotos a céu aberto, grafites, pichações e descaso. Uma paisagem posta em contraponto à conquistada por classes mais abastadas que transitam por estruturas arquitetônicas que representam um status social e cultural construído em função do que se entende por uma cidade moderna e globalizada.

Estruturas de ferro e túneis facilitam o deslocamento. Edifícios iluminados estão protegidos atrás de muros e de grades que garantem a segurança de apartamentos – no sentido de apartar – separados das ruas e das surpresas que estas possam evocar. Essas grades estão também nas casas das classes mais pobres e no bar onde, na seqüência inicial do filme, ocorre o primeiro encontro de Ivan e Giba com Anísio (Paulo Miklos) – o matador contratado pelos dois para assassinar um terceiro sócio. Nesse lugar semi-aberto, de onde o olhar de Anísio vigia a rua, é possível controlar os passos de quem chega e de quem sai, num plano que simula uma subjetividade agressiva daquele que será o estranho a ditar as regras num mundo onde os conflitos se dão em função da incapacidade de negociação das divergências.

A ausência de contato com estranhos no espaço urbano, uma das características dessa metrópole, nos remete ao *Vampiro de Dusseldorf* de Fritz Lang (1931), posto em contraposição. Mas se no filme de Lang, estava a ameaça à infância que andava a pé pela cidade, sujeita aos encontros mortais como contingência de uma acaso, no filme de Brant é a quase impossibilidade do contato que cria a situação de risco, um risco imaginário, porém não menos presente. Estranhos devem ser afastados a qualquer custo e a rua que era, na sua origem um espaço de interação (mesmo que uma interação não pacificada), passa a ser um espaço a ser evitado ou, se isto não for possível, um lugar onde sujeitos se cruzam desobrigados de estabelecer qualquer tipo de relação, nem mesmo as esperadas de práticas civilizadas.

Na zona privilegiada da cidade, *backlights*, *outdoors* e prédios em construção são elementos que emolduram o trajeto dos motoristas Ivan e Giba, como se estes cruzassem uma cidade imaginária, fluorescente, agitada pela publicidade e pelas grandes intervenções urbanas, agigantando um espaço ficcional onde se privilegia a visão configurada pela janela do carro. Esta região é apresentada em planos-sequência como a montar o retrato da imensidão da metrópole, justificando o automóvel como a máquina que avança sobre um território sem impedimentos maiores, uma vez que estes deslocamentos (em sua

grande maioria) acontecem enquanto a cidade dorme. O carro não é usado para ver a cidade ou para conquistá-la, mas para ultrapassar suas distâncias. Nada de interessante acontece nessa metrópole a não ser a possibilidade de deslocamento entre espaços privados igualmente destituídos de interesse ou de emoção.

A família feliz de Giba e a metáfora dos três porquinhos montada por ele quando o filme associa o porquinho preguiçoso com a vítima dos sócios, o porquinho do meio como o fraco Ivan e o terceiro porquinho, o mais forte e inteligente, com o próprio Giba, mentor das ações e tramas que envolvem e vitimizam os outros dois, esvazia a cena de uma representação convincente de uma família feliz. A casa de Ivan, casado e indiferente à mulher, ou a grande e protegida mansão de Marina que a sufoca e a faz convidar Anísio para sair, são espaços privados que, a exemplo do espaço público, também não são experimentados, sendo muito mais lugares de passagem no intervalo da diversão ou do trabalho.

Ao tratar do espaço público, Marc Augé (1994) propõe o conceito de não-lugar para espaços que se afirmam por operações de negação em contraposição ao que seria o lugar, mais precisamente o lugar antropológico. Este lugar antropológico é um espaço histórico, relacional e de construção de identidade. Esse espaço – marcado por esses três elementos – é resultado de uma prática de apropriação dos sujeitos que lhes confere significado e de certa forma os transforma em territórios de afeto, no sentido amoroso ou de afecção, isto pressupõe, portanto, um duplo caminho: do espaço para o sujeito e do sujeito para o espaço.

O lugar antropológico corresponde “àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar (...); o lugar antropológico é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa.” (AUGÉ, 1994, p. 51).

O não-lugar nega esses três elementos. O não-lugar não é histórico, não é relacional e nem constrói identidade. Obviamente que depende do modo como o

sujeito se coloca diante dele e dentro dele. Impossível aqui pensar em exclusões e pureza de conceitos. Um não-lugar ou um lugar é ou não é qualquer um dos dois a partir dos diferentes usos que se faz deles. São, em forma de exemplos, os aeroportos, os hotéis, as estradas de ferro, enfim os espaços públicos onde o sujeito não fica e não estabelece relações duradouras.

De acordo com Bauman (2001, p. 119), esses não-lugares “desencorajam a idéia de ‘estabelecer-se’, tornando a colonização ou a domesticação do espaço quase impossível (...) aceitam a inevitabilidade de uma adiada passagem, às vezes muito longa, de estranhos, e fazem o que podem para que sua presença seja ‘meramente física’ e socialmente pouco diferente, e preferivelmente indistinguível da ausência, para cancelar, nivelar ou zerar, esvaziar as idiossincráticas subjetividades de seus ‘passantes’.”

Se isto ocorre conceitualmente em espaços públicos ou de acesso do público, no filme de Beto Brant, não há, para os protagonistas, muita diferença entre estar em casa ou na rua. Eles estão sempre de passagem. O espaço da intimidade, caloroso e revelador – por isso mesmo, segundo Sennet (1988), passível de se tornar tirano –, aqui também não se constitui. Mesmo na seqüência de Giba em família, a associação entre a história infantil, contada para alegrar a filha, com o destino dos sócios quebra a idéia de um espaço íntimo de confiança e de revelação com todos os riscos que isto possa significar. O lugar antropológico que seria a casa perde seu sentido acolhedor, protetor e protegido.

Em contraposição ao modo como a cidade moderna, ampla, publicitária, iluminada e rasgada por grandes avenidas é apresentada, a periferia – local para onde Anísio leva Marina (Mariana Ximenes) – mostra-se fragmentada, cortada em planos curtos unidos através do *rap* que compõe a narrativa e dá sentido à seqüência. O automóvel descortina uma região onde a velocidade ou a urgência típica da metrópole é deixada de lado e, apesar da montagem mais recortada, o tempo parece estender-se através da quietude das pessoas que andam a pé e olham para a câmera, surpresas com a possibilidade de tornarem-se imagem.

Os grafites pintados nos túneis das grandes avenidas da metrópole, quase invisíveis no filme, na periferia assumem proporção e enfeitam ou enfeiam muito mais o que já não é bonito. Esse passeio é configurado a partir do carro e do trajeto percorrido, ao contrário do que acontece, por exemplo, em *Amarelo Manga* (2004), de Cláudio Assis, onde a câmera se livra dos sujeitos personagens e toma um caminho próprio em busca da agitação da cidade, uma cidade viva e visível, competindo com a narrativa e muitas vezes ganhando a disputa.

As ruas de *O Invasor* não têm esse poder atrativo e o casal acaba entrando no bairro da zona sul empobrecida da metrópole como turistas que se mantêm distantes, isto mesmo Anísio sendo morador da região. Para Marina é tudo “muito louco”, para Anísio “tamo em casa, tudo nosso!”. As conversas giram em torno da compra de drogas a serem consumidas, ação que ocorre também dentro do carro em cima do morro de onde as luzes da cidade se descortinam.

Nesse trafegar, o olhar dos personagens passeia por becos e vielas sem interagir com o ambiente. Apesar do tratamento dado a esse ambiente ser completamente diferente da ausência de paisagem da metrópole globalizada capitalista, o que vê pode ser encarado como uma espécie de conflito entre o que apesar de não ter visibilidade não pode deixar de ser visto. Esses espaços podem ser considerados como vazios, segundo nomenclatura de Jerzy Kociatkiewicz e Monica Kostera citados por Bauman (2001). Lugares vazios são aqueles a quem não se atribui significado. Mesmo sem limitações físicas como cercas ou barreiras são lugares proibidos, espaços vazios, inacessíveis porque invisíveis.

No *O Invasor* há uma inversão e o lugar vazio torna-se o lugar da metrópole, transformada em território de fluxo, sombras sobre as quais os motoristas avançam com tanta intimidade que nada mais pode surpreender ou reclamar por um olhar. O único momento de interação, muito mais de confronto, ocorre quando Ivan bate com seu carro em outro e se vê diante de uma dupla de estranhos. O contato – desagradável e ameaçador – é resultado de um estado alterado de Ivan, que o leva a abandonar o automóvel, e finalmente, estar na rua sem esta mediação. Mas aí Ivan já não se localiza e a cidade é desconhecida e ameaçadora.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 280 p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 349 p.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. 255 351.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: ed. 34, 1997. 5º. v. 234 p.
- FERRARA Lucrécia D'Aléssio. *Ver a Cidade*. São Paulo, Nobel, 1988. 81 p.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992. 349 p.
- SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 447 p.
- SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: Velho, Otávio Guilherme. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.

1. Este texto é parte da pesquisa de Doutorado em Antropologia pela PUCSP, com financiamento da CAPES.

Introdução ao cinema *queer* no Brasil: anotações

Wilton Garcia (Anhembi-Morumbi)

A partir dos estudos contemporâneos de cinema, investigo algumas condições adaptativas de experiências e impressões (inter)subjetivas de um cinema *queer* no Brasil. Essas condições inserem o campo do cinema em uma extensão discursiva, que amplia a representação incomensurável do objeto em produto cultural. O *cinema da retomada* possibilita uma leitura crítica que emerge sobre a diversidade cultural/sexual, no país e no mundo.

No Brasil, a trajetória de um possível cinema *queer*¹ (de)marca-se pelas diretrizes (inter)cambiantes da cultura brasileira – antropofágica, mestiça e sincrética –, em que versa um território emblemático de imagens polifônicas. Esse último traduz a cultura brasileira, em sua instância criativa e absorve uma dinâmica contundente, capaz de desabrochar a denominação *queer*, principalmente, no eixo das expressões cinematográficas.

Cito a figuratização mista e memorável de Carmem Miranda – ícone *camp* internacionalmente conhecido – e do desassossego maroto de *Macunaíma* (1968), ao perpassar a fama marginal da *Rainha Diaba* (1974) ou a *Madame Satã* (2002) do jovem cineasta Karim Anouz, associadas à ousadia do escritor e ativista João Silvério Trevisan (2000) com *Orgia, o Homem que deu cria* (1971). Assim, também segue por esse vasto panorama poético de retratos díspares, na polêmica do *Romance* (1986) de Sérgio Bianchi ou na acuidade versátil dos *Anjos da Noite* (1986), de Wilson Barros (MORENO, 2001).

Esse leque enigmático de sugestões agudas estimula pensar uma rápida introdução ao cinema *queer* no Brasil. Difícil é digerir os argumentos, traçados por estratégias e vestígios requintados de astúcia brejeira. Ou seja, o panorama filmico dessa carnavalização aqui se inscreve diante dos enlaces (inter)subjetivos do cinema brasileiro, à luz de uma canibalização contemporânea da diversidade cultural/sexual; que o próprio Festival Mix Brasil tenta fomentar e atualizar, enquanto espaço de proposição *queer* (GARCIA, 2004).

Neste caldeirão multifacetado, o *cinema da retomada* se faz valer como alicerce quase sólido para (re)configurar a perspectiva desse cinema *queer* (no Brasil) sair do armário, tendo em vista as inúmeras variantes que (re)contextualizam o campo da filmografia contemporânea e as malhas (inter/trans)textuais entre identidade, gênero, sexualidade, erótica, desejo, aids, imagem e corpo (idem, 2005). A noção de cinema *queer* no Brasil aposta na diversidade cultural/sexual e demonstra uma preocupação atenta à atualização de temas e conteúdos, como produto cultural midiático do mercado.

Nesta proposta, elejo pontualmente a descrição crítica do filme *Ópera Curta* (12 min, Cor, 35mm, 2004), do cineasta Marcelo Lafitte. É um curta-metragem que aborda – em plena Parada do Orgulho Gay do Rio de Janeiro, em 2004 – o complexo encontro afetivo de duas garotas e uma possível “trans” (caricata, *draq queen*, transformista, travesti ou transexual). O filme caminha à exemplificação intermitente da diversidade no cinema *queer*, enquanto uso de estratégias discursivas. O cinema *queer* devora as estratégias!

A base conceitual (transdisciplinar) dos estudos contemporâneos – para além das inserções dos estudos de cinema – enuncia diferentes abordagens de conceitos, teorias, métodos, técnicas e críticas, que alinham algumas recorrências discursivas como globalização, meio ambiente e tecnologias digitais. Assim, utilizo os estudos contemporâneos de cinema no mapeamento teórico-metodológico para (des)constituir os critérios de uma reflexão crítica. O *queer* é efetivamente um substrato contemporâneo. Ao realizar intercâmbios relativos aos parâmetros das

futuras produções, esses estudos tangenciam as teorias críticas contemporâneas e a poética de alteridade, no extrato da descrição fílmica.

Com efeito, o desdobramento deste trabalho pesquisa as atualizações de conceitos, que se organizam mediante a produção de atualidades no âmbito do cinema, e vasculham uma (re)dimensão teórica e política, associada ao sistema flexível da linguagem. Essas atualizações esboçam a área dos estudos contemporâneos em sua intensidade descritiva, quando aciona um olhar investigativo sobre as inovações desse tema: o cinema *queer*.

Um enfoque *queer*

Na dimensão de uma poética de alteridades, *queer* é um instrumento retórico da política de desejo e deve ser visto/lido para além de uma mera tradução entre estranho e diferente. Mais que macho e fêmea, masculino ou feminina, a noção de *queer* subverte a ordem identitária-social para desdobrar o agenciamento (a negociação) incomensurável da representação cultural, sobretudo na visualidade do filme contemporâneo, segundo David William Foster (2003).

É nesse caminho de pedaços bem detalhados que se verifica o esforço das estratégias discursivas no cinema *queer*. Os detalhes implementam, de forma criativa, a (inter)subjetividade do audiovisual. A estética *queer* experimenta alguns detalhes que apontam o prazer latente pela imagem corporal, ao enunciar cadencialmente sua forma material. Estrategicamente, torna-se necessário ponderar as novas subjetividades da experiência cotidiana – artística, mercadológica, midiática e/ou sociocultural – que incorporam dados competentes ao cinema contemporâneo.

A potência *queer* (re)apropria-se do sistema cinematográfico e se faz valer como instrumento de informação eficiente. Da ambigüidade à ironia, o efeito *queer* potencializa uma energia tenaz que se expressa e se desfaz, simultaneamente, na mesma ordem fílmica da luz que dissipa seus raios sobre atores e atrizes.

O normativo padronizador de sexualidade e gênero já não tem mais força para se colocar na exclusividade hegemônica. Hoje, mercado, consumo e mídia mudam o enfoque constante para atender ao chamado das produções cinematográficas alternativas. Há um público a espera desse tipo de produção cultural. Para Robert Stam, a pujança da teoria *queer* nos estudos de cinema é atestada pelos numerosos congressos, festivais, eventos e publicações.

A teoria *queer* (...) a um só tempo criticou e estendeu criticamente a intervenção feminista. A teoria *queer* mostrou-se quase que inevitavelmente reticente com respeito à filiação do feminismo teórico à psicanálise, tendo em vista o lamentável passado do movimento psicanalítico de classificação das práticas gays e lésbicas como desviantes. Os teóricos *queers* apontaram a qualidade “heterossexual” da teoria psicanalítica. A teoria do cinema de inflexão psicanalítica, nesse sentido, fora partícipe (...). A teoria *queer* migrou da análise corretiva dos estereótipos e distorções para modelos teóricos mais sofisticados. (...) Também resgatou e “retirou do armário” autores gays e autoras lésbicas atuantes no *mainstream* (STAM, 2002, p. 290-2).

Stam revela sua preocupação, enquanto pesquisador, atento à atualização e ampliação do campo teórico do cinema contemporâneo. Suas anotações científicas demonstram um ar de desafio e, ao mesmo tempo, um tom acusativo a uma teoria do cinema marcada pela prática discriminatória e preconceituosa. Essa citação mostra traços de uma teoria do cinema equivocada, sistematicamente, envolvida pelo seu *grand* “heterossexual compulsivo”, que esqueceu de olhar para a margem. Hoje, a teoria *queer* responde a uma lacuna do cinema, atualizando sua linguagem.

É exatamente nesse caminho não-conciliatório que a película *queer* atinge uma dinâmica multifacetada. A diretriz de *Ópera Curta* (retro)alimenta uma possível (des)construção inexorável dessa introdução pulsante do cinema *queer* no Brasil.

Opereta *queer*²

Rodado durante a Parada do Orgulho Gay do Rio de Janeiro, *Ópera Curta* (2004) desmembra uma narrativa de fragmentos (re)instaurados, ao abordar criativamente uma história de amor enviesada. São cinco pequenos atos que reverberam o conjunto ousado de fatos sincréticos. *Ópera Curta*, portanto, equaciona-se um misto de ficção e documentário, quando apresenta sua poética de alteridades, ao absorver o registro de um evento político e carnavalesco: popular, brasileiro.

A paisagem do filme é provavelmente a região de Copacabana, Avenida Atlântica (circuito de “pegação” e frequência gay). O cenário é a rua carioca – espaço público da filmagem – externa, que aproveita o dia ensolarado. A cortina de luz solar da praia contagia o folião, que se movimenta e se multiplica neste trajeto. Uma aglomeração de pessoas alegres que brincam, dançam.

O prólogo apresenta uma personagem *queer* – a possível “trans”. Uma cena breve introduz a protagonista, por isso a duração desse tempo é muito rápida. Em primeiro plano, a personagem sorri discretamente para a câmera com os dedos nos lábios, sozinha, em pé, na areia da praia de costas para o mar. Parece pensar algo. De peruca loira e lábios fartos, óculos escuros na cabeça (como se fosse uma tiara, um arquinho), ela usa um vestido branco, com um longo decote, além da faixa vermelha (de concurso de *miss*) no ombro. É uma fantasia de *miss*, fada ou diva. Quem sabe?!

Ironicamente, expressa a sutileza inteligente e sensível do deboche. Pronto, está dada a estratégia de *transcorporalidades*³ (GARCIA, 2005) refinada com a dinâmica fílmica. É no agenciamento entre forma, conteúdo e ambiente que alguns vestígios expõem essa máxima *queer*: traduzir criticamente a máscara, a dramatização – aquela que encena, esconde, (re)vela e representa o enredo fílmico.

No primeiro ato – Introdução. Allegro – a câmara exhibe uma multidão em festa: um grupo de pessoas se diverte na avenida, numa frenética carnalização

de cores, texturas, formas, personas e identidades. Corpos transeuntes celebram e subvertem a cena entre a dança, o sorriso, o gesto. A câmera capta uma animação e mostra muita gente exótica, com roupas, adereços e maquiagens acentuados. Os planos registram línguas, caretas, poses, as quais fazem parte da performance pública dos diversos segmentos presentes, neste ato comemorativo da Parada Gay.

Todos agitam ao som do trio elétrico, que o espectador deliberadamente não ouve. De modo proposital, a imagem sonora é trabalhada vertiginosamente, incluindo espaços de silêncio pontuais, que não se opera no vazio. Na presentificação de um som cadente à imagem, o barulho das ondas do mar elabora estágios reflexivos, poéticos. Neste roteiro, não há falas, nem diálogos. Muda-se o ritmo sonoro, muda-se a cena visual ou vice-versa. A trilha musical é selecionada e a rítmica conduz o viés narrativo da película. O requinte seletivo dessa trilha acusa um valor singular – incidental – para o projeto fílmico. Afinal, trata-se de uma ópera, ainda que seja bem curta, é uma ópera!

No meio desta proposição de códigos híbridos, uma garota procura por alguém. Perdida na multidão, ela divaga à procura. Há muita tensão nesta busca eloqüente. Uma busca facilmente perceptível, diante da câmera que a segue, pelos lugares. Ela veste uma blusa curta, um top, vermelho, uma calça jeans, óculos escuros e uma bolsa nas costas. Tudo parece ser muito estiloso para uma proposta que acompanha a festa. De modo irônico, nota-se que seu visual é *fashion*.

No segundo ato – Prelúdio nº 3 – acontece o encontro entre a garota e a personagem *queer*. Elas trocam olhares, se aproximam. Conversam. A garota entrega um bilhete e obtém uma resposta negativa. O gesto da cabeça balançando, indica para o espectador essa negação. Instante em que um vago desentendimento ocorre entre elas. A garota fica nervosa e empurra a personagem *queer*. Por fim, elas se abraçam, com carinho. Um abraço terno ressalta o encontro intenso. A câmera, que testemunha a seqüência, percorre circularmente ao

entorno, aproxima o plano e destaca os cabelos cumpridos delas, em uma mescla clara e escura. Nesse deslocamento vertiginoso do aparato técnico, forma-se uma imagem abstrata, acoplada na união de ambas. Inclusive, é a cena escolhida para apresentar a produtora do filme, logo no início. Imagem (*frame*) selecionada que ilustra, no cartaz, a divulgação do filme.

Ao som sampleado de uma gostosa bateria de escola de samba, o próximo ato – Os Anéis de Newton – introduz a terceira garota, que também surge dançando no compasso na trilha, do filme. A música eletrônica formaliza uma espécie de estado polifônico, pois quebra a seqüencialidade anterior e inova o ritmo com sua entrada. O efeito é notável, bastante perceptível e agradável ao espectador. Ela, ao mesmo tempo que dança, procura por alguém. O que será que ela busca, na verdade? Apesar de usar óculos, seu gesto denuncia essa busca. A terceira personagem tem cabelos curtos, usa roupas escuras e mais pesadas, com calça e jaqueta preta de couro. Ela é masculinizada nos gestos corporais.

Paralelo a essa profusão veloz de ritmos, informações e imagens, o filme anuncia um tango ardente refaz a cena do abraço das duas anteriores. A terceira garota aproxima e passa a participar do evento, (des)ajustando o encontro. Dessaruma o enredo. Desarma o afeto. Elas conversam entre si. Há uma disputa (enfrentamento, briga), assim como a mudança do clima para uma imagem que compreende a diversidade cultural e sexual do ambiente, assolada pela documentação plástica da Parada Gay.

A garota de top vermelho, novamente, sai em busca de algo na multidão. Ela continua a procura desenfreada por alguma coisa perdida entre milhares de pessoas que dançam ao som do trio elétrico; e o espectador não ouve. Lembra? Estica o pescoço, alonga o dorso, como um radar de submarino. Algumas pessoas tentam abordá-la, mas ela não pára, pois está concentrada no percurso investigativo. Reflexo no espelho. Um jogo cênico, visual, narcísico, da busca pelo “outro” como a procura de si. Leve engano!

No último ato – El, mad e Junior – a garota (re)encontra a inusitada personagem *queer*. Nesse instante, ajoelha. Fala algo. Pede perdão? Talvez. A outra ajuda a se levantar. No afeto do abraço, a terceira – agora, de acordo – se junta. As três confraternizam uma afetividade estranha para alguns, diferente para outros, porém extremamente coerente para elas. Ali, elas curtem o sol, a festa, a música, o momento. E o espectador curte o episódio! O plano geral da câmera abre-se aos poucos e afasta-se lento para um voo perdido no céu. Um passeio pela areia praia da vazia, no fim da tarde, fecha a tomada com a mesma cena inicial do sorriso *queer* discreto.

Cinema *queer*

Quem não viu esta cena? Não se lembra? Elas, as três juntas, fizeram a festa na rua. Um marco estranho excluiu a possibilidade de pensar qualquer homem na cena. Macho ali, não. Tudo fôra muito hermético. Estratégico, talvez. Porém, bem arrumado. Nada de afetação! O filme nos (re)vela um paradigma *queer* peculiar e, ao mesmo tempo, distante do padrão heterossexualizante. A escritura do afeto, não condiz com a do silêncio. Nesta mediação voraz, a provocação *queer* foi feita pela diversidade cultural/sexual.

Diversidade que também resgata, tecnicamente, o cineasta Marcelo Laffitte em cena, bem como fotógrafo, iluminador, *camera-man*, entre outros. Rasura técnica que preenche a imagem dessa diversidade, testemunhada na masculinidade recorrente da cena *queer*. Aqui, Laffitte assina as predicções poéticas e plásticas de um evento fílmico. De fato, o depoimento que culmina na *Ópera curta!*

Como um *review* metalingüístico, no quarto ato – Movimento do tempo – ocorre a retomada da busca pautada pelo mesmo código (inter/trans)textual de tempo-espço. Reifica-se o filme. Renova-se a narrativa: repete, reforça, recupera, reconduz. Faz de novo. Dois filmes ou um filme dentro do filme. Um sistema

complexo denota a narrativa providencial desse roteiro, emblematicamente, *queer*. A combinação – das partes para o todo – confabula uma lógica própria da subjetividade precisa pelo argumento no curta. Enviesado e esteticamente acentuado, o tecido narrativo do filme entrelaça seu emaranhado. Uma sutura profunda envenena a embriaguez insólita de simulacros pertinentes aos envolvidos: personagens, atrizes, espectador, diretor ou técnicos. A quem pertence o enlace dessa história?

Aqui, a narrativa fílmica não se adequa a um padrão hegemônico, porque se reinstaura pela sua própria lógica do desejo (VIEIRA, 2005). Mais que pensar a disposição da narrativa, pode-se considerar o empreendimento dos recursos técnicos e estilísticos, como a vivacidade aguda da banda sonora no filme. Por último, o estranhamento tenaz desses corpos viscerais e enigmáticos sustenta as impressões visuais e suas imprevisibilidades. Exorcizar os males, na ruptura da carne, parece ser o lema! Do grotesco ao escatológico, do conflito à resolução. São truques cinematográficos.

A filmagem rigorosa do corpo visceral absorve a atração de uma pela “outra” na composição da escritura (homo/hetero/pan)erótica, a qual trato conceitualmente como *queer*. Não que isso seja uma tentativa de esgotamento ou parcialidade de pressupostos, pelo contrário – é um posicionamento. O cinema *queer* mostra um eixo polimorfo, cada vez mais aberto. De fato, interessa-me tecer uma leitura crítica sob a exegese do contexto *queer* no cinema brasileiro. Observo predicções cinematográficas contemporâneas nos interstícios da ação *queer*.

Referências Bibliográficas

- FOSTER, David William. *Queer issues in contemporary latin american cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- GARCIA, Wilton. *Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos*. São Paulo: Thomson, 2005.
- _____. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa edições/Fapesp, 2004.
- MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, Niterói: EdUFF, 2001.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papius, 2003.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- VIEIRA, João Luiz. Djalma Batista, Alair Gomes e Pedro Almodóvar: o circuito do desejo. In: GARCIA, Wilton (org.). *Corpo & arte: estudos contemporâneos*. São Paulo: Nojosa edições/Senac, 2005.
- WAUGH, Thomas. Diversidade Sexual, Imagens sexuais, sexualidade global. In: LOPES, Denilson et all (orgs.). *Imagem & diversidade sexual – estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa edições, 2004.

-
1. O termo *queer* tem sido utilizado para definir, estrategicamente, algumas manifestações socioculturais das comunidades gay-lésbicas, atualmente. Esvaziado do pejorativo, *queer* assumi o defeituoso — torto (*bent*), distanciando-se de (cor)reto — normal (*straight*). *Queer* pode ser estranho, esquisito, diferente, ao (re)apropriar em sua dinâmica as (ir)regularidades do sistema hegemônico. Porém, *queer* deve ser estudado como “política do desejo” (GARCIA, 2004), em especial aqui no campo do cinema.
 2. Para pensar a ópera em contraponto ao cinema, observa-se que na ópera a composição dramática é feita para representação em palco (ao vivo) e inclui recursos musicais; orquestra, coros, solos, duetos, trios, etc. No cinema, essa composição pode ser ampliada espacial e tecnicamente, tanto no trabalho em estúdio quanto nas filmagens externas. Efetivamente, uma ópera curta é considerada como opereta, com diálogo falado, que se desenvolveu a partir da ópera-cômica.
 3. A noção de *transcorporalidades* destaca-se como categoria crítica ao agregar diferentes possibilidades às manifestações do corpo contemporâneo. Seja no cinema, na publicidade, na arte ou no cotidiano, essas *transcorporalidades* aparecem como performance, em que o corpo ressalta suas nuances poéticas, estéticas, plásticas e evidenciam uma discursividade visual estratégica (GARCIA, 2005).

De Godard para Guel Arraes:

o cinema moderno como matriz para a TV pós-moderna?

Renato Luiz Pucci Jr. (UTP)

A diversificação temática constitui o que de mais significativo tem passado no Brasil a pesquisa sobre cinema, processo verificável na comparação entre as comunicações apresentadas na primeira Socine, em 1997, e a do último encontro da entidade: da hegemonia de trabalhos em torno do Cinema Novo, Cinema Marginal e filmografias afins, passou-se à heterogeneidade mais evidente.¹

O processo terminará por suscitar o questionamento sobre que programa de pesquisa poderia dar conta de investigações que vão do experimentalismo em Super 8 à influência da chanchada sobre a TV, da análise de filmes de Glauber aos estudos de recepção do cinema brasileiro, dos estudos canônicos sobre a Estética da Fome a hipóteses ousadas, por exemplo, sobre o “cinema de bordas”. Parece cada vez mais sujeito à revisão o pressuposto de que só teria valor estético (e, portanto, valor enquanto objeto de pesquisa) o que se define radicalmente contra o *status quo*, seja político, econômico, social ou estético.

Antes, porém, de esse grande empreendimento teórico se tornar realidade, tarefa para não poucos pesquisadores, é aceitável continuar o exame do que não tem merecido suficiente atenção, com possibilidade de reavaliações improváveis até há poucos anos. Nesse sentido, propõe-se neste texto uma nova perspectiva acerca de uma filmografia muito estudada, a da primeira fase de Godard, em vista de um possível relacionamento com determinados programas veiculados na TV brasileira a partir dos anos oitenta.

Bordwell e Godard

Ao final de *Narration in the Fiction Film*, David Bordwell propôs-se aplicar à primeira fase de Godard, de *Acochado* (1959) até *A Chinesa* (1967), os conceitos desenvolvidos nos capítulos anteriores, que diziam respeito aos modos narrativos. Bordwell tinha como alvo os clichês da crítica sobre Godard, como “filmes-ensaios”, “filmes sobre o cinema” ou “colagens”, que, como mostrou, são insustentáveis ou nada dizem de substancial (1985, p. 311-334).

Na parte mais interessante do texto, Bordwell mostrou que Godard operou naqueles quinze filmes com os quatro modos narrativos analisados, num inusitado *clash of schemata*:

1. Godard não apenas “usa” as convenções de gênero a fim de destruí-las, mas em alguns de seus filmes aceita várias normas básicas da narrativa clássica. Em *Uma Mulher é uma Mulher*, *Bande à Part* e *Alphaville*, por exemplo, há “heróis” orientados por objetivos, entrando em conflito e atingindo algumas soluções. São filmes que convidam a aplicar esquemas narrativos que unificam a ação em termos congruentes com o cinema hollywoodiano clássico (ibidem, p. 314).
2. Existe cinema de arte, na linha de Bergman e Antonioni, isto é, narrativas definidas pela ambigüidade controlada; personagens incertos, de psicologia ambígua (Patrícia, de *Acochado*; Paul, de *Masculino-Feminino* etc.); subjetividade dos personagens sinalizada por monólogos interiores e voz-over (*Uma Mulher Casada*, *Pierrot le Fou*); *gaps* narrativos permanentes (*O Desprezo*), além de marcas autorais espalhadas por filmes que têm a típica seriedade do cinema de arte (ibidem).
3. Em *A Chinesa* há a montagem retórica do cinema materialista-histórico, categoria derivada do cinema soviético dos anos vinte (ibidem);
4. Existe também cinema paramétrico, em que as técnicas fílmicas são repassadas com pequenas variações, até seu esgotamento, caso de *Viver a Vida* (ibidem).

Como Bordwell havia separado os cineastas entre esses modos narrativos, torna-se objeto de indagação a existência de alguém que rompe fronteiras. A solução de Bordwell, ponto mais vulnerável do capítulo, é a de que Godard seria um “superautor” cuja liberdade de intervenção, acima da divisão dos modos, superaria a de qualquer outro cineasta (ibidem, p. 332). Ao hipertrofiar um traço modernista por excelência, Godard se tornaria a mais extrema personificação da autoria. Para dizer o mínimo, é frágil a categoria de superautor, a começar de que seria criada para um único cineasta. Além do mais, sob alegações duvidosas, Bordwell atentou contra a teoria da narrativa, ao unificar a pessoa real de Godard com a do narrador de seus filmes.

Eis a questão que aqui se tenta responder: o que seriam os filmes que se aproximaram do cinema clássico, uma vez que este é tão diferente do modernismo do cineasta?

O lado esquecido de Godard

Há problemas na imagem de Godard construída pela crítica. Examine-se a idéia de que ele se contrapôs, como bom e sério modernista, ao prazer do público acostumado com os espetáculos da cultura de massa. Numa das primeiras cenas de *O Desprezo*, com Brigitte Bardot nua, deitada de bruços, a câmera passeia demoradamente por seu corpo. Pode-se alegar que seria um nu artístico, que ali há uma reflexão sobre as relações humanas, sobre a objetificação da mulher etc., mas também é o tipo de cena que não afugenta o espectador comum, muito pelo contrário. À frente, Brigitte fica nua outras vezes, à luz do sol da Ilha de Capri. Considerando-se o quanto Brigitte era famosa e desejada na época, é difícil de acreditar que tais cenas teriam sido apreciadas com sobriedade.

Mencionem-se os incontáveis planos em que a atriz Anna Karina surgiu deslumbrante e sedutora, como em *Uma Mulher é uma Mulher*, em que faz um *strip-tease*. Não chega a aparecer nua, mas outras mulheres surgem despidas

nesse filme, em poses eróticas. Não há dificuldade em aplicar a *Uma Mulher* e a alguns outros títulos dessa fase aquilo que Laura Mulvey escreveu em seu célebre artigo sobre o prazer masculino do olhar no cinema.

Recorde-se também que vários filmes operavam com o aristotélico prazer do reconhecimento, com retomadas do filme *noir* em *Acochado* ou *Alphaville*, do musical hollywoodiano em *Uma Mulher é uma Mulher*, da comédia americana e do *cartoon* em *Made in USA*.

Alguns filmes, portanto, não renegam o prazer, mas operam com o desejo do espectador, num tom às vezes bem-humorado, parodicamente, mas sem a acidez das paródias modernistas, que sempre visam o ataque ao seu objeto (por exemplo, em *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla).

Apontem-se as referências afetuosas ao cinema americano, então, como hoje, representante maior da cultura midiática: em *Acochado*, a célebre dedicatória aos filmes B da Monogram e a imagem de Humphrey Bogart; em *O Desprezo*, o cartaz de *Hatari!* (Howard Hawks, 1962); *Uma Mulher é uma Mulher* é uma bem-humorada paródia de musicais, assim como o trecho de *Pierrot le Fou* em que Anna Karina e Belmondo cantam e dançam; em *Made in USA*, aparecem Sr. Widmark, rua Preminger, inspetor Aldrich.

Tecnicamente alguns filmes estão a um oceano de distância da idéia que em geral se tem dos cinemas novos dos anos sessenta: *Uma Mulher é uma Mulher* e *Pierrot le Fou* foram filmados em *cinemascope*; há filmes com cores brilhantes e monocromáticas, como *Made in USA*, que curiosamente, nesse aspecto, lembra Almodóvar.

É exorbitante e explícita a intertextualidade com produtos da alta cultura (os infinitos livros citados) e da cultura midiática, como os quadrinhos, em *Pierrot le Fou* e *Made in USA*. Neste último surgem: Sr. Dickens Hammett, pequeno Donald, Walt Disney, Bogart, Doris Mizoguchi, Lewis Carroll e Alice, Beethoven e até a menção a um desenho animado de TV (“Acho que vi um gatinho”). É a polifonia intertextual que Peter Wollen identificou no Godard da época.

O antiamericanismo há décadas é típico de Godard. No entanto, ele mesmo afirmou que no início da carreira adorava o cinema americano: “Na época, éramos completamente inocentes ou meio loucos. Nosso sonho sempre foi filmar em Hollywood; depois, quando vimos o que era Hollywood...” (GODARD, 1989, p. 22).² É inexato dizer apenas que Godard desconstruía o cinema americano: se não encampou integralmente suas regras narrativas, parodiou-as de forma lúdica.

Em suma, constitui um erro historiográfico tratar a filmografia de Godard como se constituísse sempre o mesmo tipo de discurso. Embora a maioria dos filmes daquela fase sejam exemplos paradigmáticos de modernismo, alguns não se coadunam, ou pouco se coadunam com a caracterização usual que se faz da sua filmografia.

O caso de *Uma Mulher é Mulher*

Um filme, em especial, criou problemas à crítica: *Uma Mulher é uma Mulher* (1961). Num artigo publicado nos *Cahiers du Cinéma*, o crítico Jean-André Fieschi saiu em defesa de *Uma Mulher* contra ataques publicados na revista (FIESCHI, 1962). Tentou mostrar que Godard não quis fazer uma comédia musical, como o acusaram. Argumentou a partir da diferença entre *Uma Mulher* e os três filmes que Godard realizara até então: *Acosado*, *O Pequeno Soldado* e *Viver a Vida*. Reconheceu em cada um características diferentes dos demais e, em particular, que *Viver a Vida* parece o oposto de *Uma Mulher*. De fato, ao ar divertido deste opõe-se a tristeza, a seriedade e a filosofia daquele. De um lado, Ângela tentando engravidar, mesmo a custo de iludir o namorado ou ir para a cama com um pretendente, tudo num tom leve, sem maior tensão. De outro, Nana se prostitui para sobreviver, e, em meio a dados sociológicos e reflexões filosóficas, exhibe-se o novo ofício, até a morte da garota em disputa de gigolôs. Fieschi chamou *Uma Mulher* de “arquifalso” e “desagradável”, embora nele “tudo seduza” (ibidem, p. 15). Não explica esse ponto, mas presume-se que poderiam

encantar os espectadores o colorido e o *cinemascope*, assim como a graça da atriz Anna Karina, jamais contrabalançada pela sórdida prostituição de *Viver a Vida*. Hoje, após Debord, fica-se tentado a chamar *Uma Mulher* de espetáculo, em oposição ao “filme-ensaio” que seria *Viver a Vida*.

A justificativa artística de *Uma Mulher* estaria, para Fieschi, em que seria tão sério quanto *Viver a Vida*. Por trás da comédia musical, Godard teria colocado o drama da própria maneira de ser. O argumento se baseia na política dos autores: não importa o que o autor diga ou como o faça; importa a confiança que ele nos faz sobre si mesmo (ibidem, p. 15). Em *Uma Mulher*, Godard nos falaria de seu processo criativo, pois a relação entre a personagem e seu tão desejado filho seria a mesma que entre Godard e o filme (ibidem, p. 17-18). Sob o tom alegre, o crítico descobriu um drama artístico e existencial.

Com o recuo de quatro décadas, evidencia-se o *tour de force* para salvar *Uma Mulher*. Fundado numa longínqua analogia, Fieschi atribuiu-lhe caráter alegórico, decodificou-o segundo a política dos autores e apontou a unidade entre filmes díspares. A explicação não poderia ser outra: “tudo se passa como se ele [Godard] se recusasse até o presente a se fechar em um dogma criador, mesmo pessoal. Se há um estilo Godard, é o da recusa de estilo” (ibidem, p. 20). Seu estilo seria não ter estilo.

Não é o caso de retomar a refutação que a política dos autores sofreu ao longo dos anos. Basta dizer que Godard manteve a aura de gênio, com frequência somada à concepção modernista, síntese perfilhada até por pesquisadores nada afeitos à política dos autores e insuspeitos de adesismo ao cinema modernista, caso de Bordwell. É possível que essa reminiscência dos anos sessenta tenha obstruído a atenção a *Uma Mulher*.³

Pós-modernismo no cinema dos anos sessenta

Há, portanto, naquela fase pelo menos um filme com paródia lúdica, que não renega o prazer, mas opera com o desejo do espectador. Acrescente-se a intertextualidade exacerbada, a busca da alta comunicação com o grande público (por meio de elementos que lhe são familiares), a utilização de recursos do cinema clássico e, paradoxalmente, do cinema moderno – e já existem elementos que definem um certo pós-modernismo em *Uma Mulher*.

O referencial teórico aqui utilizado parte da canadense Linda Hutcheon, que caracterizou o pós-modernismo como um fenômeno cultural cujo modelo é a arquitetura paródica e lúdica surgida ao final dos anos cinquenta (HUTCHEON, 1991, p. 11). Em todos os campos, segundo Hutcheon, o pós-modernismo se define pelo caráter paradoxal, o que é indicado pelo prefixo “pós”, que existe não para indicar a extinção do modernismo, mas para apontar que as realizações pós-modernas não seriam possíveis sem ele. É paradoxal porque questiona, mas não nega a cultura dominante, portanto combina elementos antagônicos, modernistas e da cultura midiática, com múltiplos níveis de leitura e o acesso de diversos tipos de público (ibidem, 1991, 60-84).

À luz dessa teoria, pode-se dizer que Godard teria, em *Uma Mulher*, enveredado por uma poética que somente na década de oitenta surgiria de forma intensa no campo cinematográfico.

Godard e Guel Arraes

A fim de corroborar a hipótese, assinale-se a semelhança entre *Uma Mulher* e certa produção televisual brasileira dos anos oitenta, de caráter pós-modernista, realizada por Guel Arraes: *Armação Ilimitada*.

Arraes com frequência afirmou que teria recebido influência de Godard, em especial devido à longa permanência em Paris durante os anos sessenta e

setenta (ARRAES, 1997). A afirmação não é inverossímil, haja vista as incontáveis intrusões da narração em *Viver a Vida* ou *Masculino-Feminino*, também abundantes na produção televisual do diretor brasileiro. Há, porém, algo mais do que isso. Comparem-se cenas de *Uma Mulher e Armação Ilimitada*.

No filme, Ângela caminha com seu pretendente quando este lhe pergunta por que está triste; Ângela dá passos rápidos e desaparece no espaço off. Escuta-se sua voz: “Porque gostaria de estar numa comédia musical...” A trilha sonora, a comentar a situação, lembra a de musicais, ainda que o tom exagerado marque a ironia de que não se trata de um legítimo musical hollywoodiano. Corte e Ângela reaparece: da blusa vermelha, saia escura e sobretudo gelo que usava, passou instantaneamente para um vestido azul, com gola de pele branca; o chapéu que segurava se transformou na sombrinha vermelha. O penteado mudou, de solto para preso no alto da cabeça. E continua a responder: “... com Cyd Charisse, Gene Kelly, Bing Crosby e Bob Fosse”. A cada nome dos astros americanos, Ângela surge num local diferente, a dar ineptos passos de dança. Por fim, reaparece, na mesma cena, com o figurino anterior.

Em *Armação Ilimitada*, no episódio “O Pai do Bacana”, Zelda Scott conversa com seu chefe na redação do jornal. Contrariada com a ordem para transformar o jornal numa “fábrica de sonhos”, isto é, só publicar notícias otimistas, ela lhe responde: “Chefe, deixa de ser alienado. Isto aqui é Brasil!”. Ele lhe responde: “Não, isto aqui é Hollywood”. Após um corte, o chefe surge com uma câmera de TV, sentado a uma grua que o leva com a câmera para o alto. E continua a falar, sob uma chuva de aplausos off: “*That’s entertainment. The show must go on*”. Está ainda no espaço da redação, mas o *contraplongée* mostra que não há teto; no lugar deste estão refletores para a iluminação; em suma, revela-se o estúdio da Globo. Fusão e o próximo plano exhibe Zelda e o chefe num cenário de musical americano dos anos trinta, ambos vestidos para a dança que executam ao som de Fred Astaire. Como sempre as palavras do chefe se transformaram em situações literais, mas nesta cena, em especial, parodia-se Astaire e Ginger Rogers num de seus musicais.

Em ambos os casos, o naturalismo é interrompido por recursos antilusionistas que criam o evidente absurdo em termos diegéticos. Embora seja claro, pelas marcas de ironia e porque os atores de Godard e Arraes não são dançarinos ou cantores, que não se pretendia emular superproduções americanas, a tônica é de afinidade com a comédia musical.

De um lado, um dos maiores talentos do cinema, com prestígio internacional, símbolo da contestação ao *status quo*, criador de filmes reflexivos e filosóficos. De outro, um diretor lúdico e admirador da chanchada, cujo reconhecimento (quando existe) limita-se ao território nacional, com carreira naquela que, para a intelectualidade brasileira, é a encarnação do reacionarismo midiático. Entretanto, caso a hipótese se sustente, Godard não ficaria diminuído, muito ao contrário, pois se evidenciaria que nos anos sessenta ele esteve sintonizado com o pós-modernismo que acabara de surgir em outras artes e que levaria vinte anos para chegar ao cinema e à TV. Um certo Godard, portanto, com traços pós-modernos *avant la lettre*.

Em defesa da hipótese, menciono que *Uma Mulher*, além de conter a fúria intertextual comum em Godard, utiliza-a à feição de uma das características centrais do pós-modernismo, aquilo a que já se chamou de superação do “*Great Divide*”, ou seja, a eliminação da grande divisão, tipicamente modernista, entre alta cultura e cultura midiática (HUYSSSEN, 1986).

Conclusão

Godard seguiu por outros caminhos a partir de 1966, com as estruturas de agressão não mais compensadas por recursos que permitiriam a comunicação com o grande público. O *Great Divide* foi restabelecido.

Por outro lado, é plausível pensar que características da TV pós-moderna apontadas em *Armação Ilimitada* passaram ao cinema na década de noventa, com

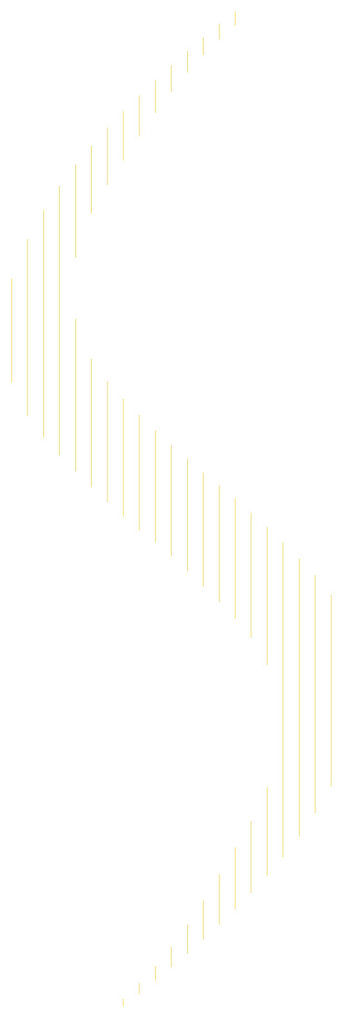
Carlota Joaquina (Carla Camurati, 1995), até *Caramuru* e *Auto da Compadecida*, minisséries transpostas para o cinema. Tudo isso envolve um caminho tortuoso nas relações entre cinema e TV, com elementos da filmografia de um dos maiores cineastas de todos os tempos passando para um certo seriado nacional, para depois se espalhar pela televisão brasileira e retornar às salas de cinema.

Sugere também a necessidade de pesquisas que possam levar a uma revisão paradigmática das relações entre cinema e TV, além de produzir - talvez - novas perspectivas de análise de filmografias aparentemente muito bem conhecidas.

Referências bibliográficas

- ARRAES, Guel. "Conversa com Guel Arraes: Hollywood, a Chanchada e a televisão, Rouch, Godard e o Cinema". *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.º 5, mai/jun 1997, p. 07-35.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- FIESCHI, Jean-André. La difficulté d'être de Jean-Luc Godard. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 137, nov, 1962, p. 14-24.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Londres: Macmillan Press, 1986.
- MANEVY, Ranulfo Alfredo. *Jean-Luc Godard e o Cinema Clássico Americano de Acossado a Made in USA*. Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes – USP, 2004.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Reflexivity in Film and Literatura: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nova York: Columbia University Press, 1992.

-
1. Da primeira Socine, que teve poucas mesas, treze textos de comunicações foram publicados nos números 13 e 14 da revista *Cinemais*. Pode-se dizer que sete abordavam temas relacionados com o cinema do modernismo-político e afins, como o trabalho sobre Buñuel. Não se pretende aqui mensurar com exatidão o teor das 148 comunicações apresentadas na IX Socine, de 2005, conforme consta em sua programação; entretanto é plausível dizer que cerca de 25 % dos trabalhos concerniam ao campo estético-ideológico privilegiado na primeira Socine. Não é provável que a proporção se altere com a publicação.
 2. V. também MANEVY, 2004.
 3. Não há aqui pretensão exaurir o exame da crítica. Note-se apenas que ela concedeu insignificante atenção ao filme (exemplos em STAM, 1981 e 1992), como se fosse um título menor na filmografia de Godard. Pergunta-se: "menor" por quê?



XI ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE